

JOHN RUSKIN

LES MATINS A FLORENCE

Simples études d'Art chrétien

TRADUITES DE L'ANGLAIS PAR EUGÉNIE NYPELS

ANNOTÉES

PAR

EMILE CAMMAERTS

Préface de M. ROBERT DE LA SIZERANNE

Ouvrage illustré d'une vue de Florence et de 11 planches hors texte

D'APRÈS LES CLICHÉS DE MM. ALINARI

PARIS

LIBRAIRIE RENOUARD — H. LAURENS, ÉDITEUR

6, RUE DE TOURNON, 6

1908

JOHN RUSKIN

Les Matins à Florence

TRADUCTION DE E. NYPELS

ANNOTATIONS PAR E. CAMMAERTS

PRÉFACE DE ROBERT DE LA SIZERANNE



LES

MATINS A FLORENCE

A LA MÊME LIBRAIRIE

Les Pierres de Venise, par John RUSKIN. Traduction de Mme Mathilde P. Crémieux; préface de Robert de la Sizeranne. Un vol. in-8° raisin illustré de 24 planches phototypiques. Broché 12 francs ; relié 15 francs

---



PRÉFACE

Les matins de printemps qu'on passe à Florence sont comme des enluminures de missel intercalées dans les pages grises et monotones du livre de la vie. Le premier matin surtout. Le soleil naît dans un ciel giottesque, un ciel d'or. Les rues, pleines d'un monde jaseur et désœuvré, bruissent comme des volières. Les voitures légères courent sur les dalles, éperdûment. Les grands palais avec leurs pierres grises, les églises rayées de marbre noir et de marbre blanc comme faites de dominos, les clochers fondus dans l'azur, les tours, les ponts aux arches pleines de lumière, les statues immortelles en plein vent, faisant, dans le paisible azur, des gestes de rapt ou de meurtre ; les portes sans pareilles que Ghiberti commença jeune homme et termina vieillard : — toutes ces choses que, jusqu'au bout du monde, les peuples les plus jeunes cherchent et admirent, que les auteurs, dans toutes les langues, murmurent au fond des bibliothèques, qu'on acclame dans les chaires, on les voit toutes d'un coup monter vers le ciel comme un feu d'artifice. Voici la double colonnade des Uffizi, dans l'ombre, conduisant la vue sur un ciel bleu où s'éclaire, dans le soleil des printemps nouveaux, la tour du Palazzo Vecchio, — cette tour qui vit brûler Savonarole et où grondait la cloche *a martello* appelant le peuple aux

armes. Voici le Ponte Vecchio couvert de maisons aussi vieilles que lui, couvertes elles aussi d'une galerie qui joint mystérieusement les Uffizi au palais Pitti situé de l'autre côté de l'Arno. Voici Santa Croce avec ses pierres sépulcrales où sont figurés en relief les morts fameux qui dorment au-dessous. Des mendiants marchent sur ces seigneurs, et le pied des générations use ces nez et ces joues de marbre dont quelques-unes furent des chefs-d'œuvre. Voici la statue moderne du Dante entourée de bersaglieri aux plumaches verts qui fument et devisent éternellement comme s'ils avaient quelque rôle décoratif à remplir, et, stationnaires, à l'angle des palais, des portes, des ponts, pliés dans de grands manteaux qui ne les quittent jamais, les descendants de ces Florentins de cape et d'épée qui envoyaient se battre contre l'ennemi des mercenaires et des condottières, mais qui s'assassinaient eux-mêmes de leurs propres mains. Et sur ces vieilles pierres, froides ou chaudes au gré des heures, toujours immobiles, toujours insensibles, mais éternelles, passent de souples vols de colombes, c'est-à-dire l'image de la Vie dans ce qu'elle a de plus rapide, de plus insouciant, de plus insaisissable et de plus éphémère, et pourtant aussi éternelle en son renouvellement, car nul œil ne distinguerait ces colombes de celles qui regardaient du haut de ces corniches l'entrée de Charles VIII à Florence ou de celles que l'Angelico a posées sur un petit myrte dans son *Mariage de la Vierge*, aux Uffizi. Voici enfin, au-dessus des toits, au bout des rues, au bout du fleuve, sur le coteau ou la montagne, comme au fond des panneaux de Baldovinetti ou des faïences des della Robbia, le jet sombre et grave du cyprès, tantôt isolé comme un mât funèbre, tantôt groupé comme un faisceau de lances pointues qu'émousse parfois un peu le vent du Nord.

La vue une fois rassasiée, l'esprit s'inquiète, la curiosité s'éveille ; une foule de questions se posent, dont la solution, peut-être indifférente au sentiment purement esthétique, satisfera ou surexcitera le sentiment historique. On cherche un guide qui puisse répondre, mais qui, avant de répondre, ait éprouvé et, avant de guider, ait parcouru, je ne dis pas seulement les lieux dans leurs moindres détails, mais la gamme entière des impressions. Alors paraît Ruskin.

Ruskin ne se contente pas d'enseigner à Oxford : il suit ses disciples dans leurs voyages pour les garder des suggestions hérétiques, des Murray ou des Baedeker. Il les suit au moyen de petites plaquettes de vingt pages, à reliure souple, aisément maniables, vite lues, qu'on met dans sa poche au départ et qu'on en sort, une fois à la station esthétique, petit démon chuchoteur, plein de surprises et de promesses, qui fait des trous dans les murs et dans les toiles et, par ces trous, découvre d'immenses horizons. C'est un de ces guides qu'on appelle les *Matins à Florence*, et dont on trouve ici la traduction, faite avec la plus entière conscience et la plus exacte compréhension. Ces *Matins à Florence*, composés de six parties, furent primitivement publiés séparément, de 1875 à 1877. Mais ils étaient préparés depuis bien des années, depuis plus de trente ans. De quelles longues méditations et minutieuses enquêtes le livre qu'on va lire fut l'aboutissement, il suffira pour en juger de lire les pages suivantes de *Præterita :* « Lorsque je vis Florence pour la première fois, en 1840, la grande rue conduisant sur la place du Baptistère en venant du sud de la ville, n'avait pas été rebâtie, mais était faite de vieilles maisons irrégulières projetant fort loin leurs toits. Je pleurai amèrement sur leur perte en 1845, mais quant au reste, Florence était encore ce qu'il est impossible de

concevoir pour qui la voit maintenant. Un grand trait de sa physionomie était l'avenue de magnifiques cyprès et de lauriers qui montait sans interruption de la Porta Romana à Bellosguardo, de laquelle hauteur on pouvait alors se diriger par des sentiers d'oliviers ou de petits vignobles ruraux à San Miniato qui se tenait désert, mais non ruiné, avec une étroite prairie d'herbage parfumé devant lui et de délicieuses mauvaises herbes sauvages autour de ses perrons, le tout fermé par une haie de roses. De la longue chaussée montant entre des cyprès moins grands que ceux de la Porte romaine, on avait la vue la plus admirable qui se puisse rêver du Dôme, des arbres de Cascine, et du cours de l'Arno vers le soleil couchant.

« Dans la ville elle-même, les monastères étaient encore habités par la prière et les besognes utiles, et, dans la plupart d'entre eux, comme parmi les Franciscains de Fiesole, il me fut bientôt permis d'aller partout où je voulais et de dessiner tout ce qui me faisait plaisir. Mais mon temps se passait principalement dans la sacristie et le chœur de Santa Maria Novella, dans la sacristie de Santa Croce, et dans le couloir supérieur de San Marco. A l'Académie, j'étudiai seulement les Angelicos, car Lippi et Botticelli étaient encore bien loin de moi ; mais les Ghirlandajos, dans le chœur de Sainte-Marie-Nouvelle, avec leur large masse de couleurs, s'accordaient avec les lois que j'avais apprises à Venise, tandis qu'ils m'enseignaient, de plus, les belles personnalités de la race florentine et de son art. A Venise, on reconnaît un pêcheur à son filet et un saint à son auréole. Mais à Florence un ange ou un prophète, un chevalier ou un ermite, une jeune fille ou une déesse, un prince ou un paysan ne peuvent être que ce qu'ils sont, quelqu'accoutrement que vous leur donniez.

« Dans le coin des Ghirlandajos, je n'ai jamais été dérangé par personne. Il n'y avait pas de service divin derrière le grand autel ; les touristes, même les mieux informés, n'avaient jamais, dans ces jours lointains, entendu parler de Ghirlandajo ; le sacristain recevait son étrenne quotidienne, régulièrement, qu'il s'occupât de moi ou non. La ravissante chapelle, avec ses fenêtres peintes et ses groupes de vieux florentins, était abandonnée à mon bon plaisir toute la matinée et j'écrivis une relation critique et historique complète des fresques, depuis le haut jusqu'en bas, assis le plus souvent à califourchon sur les lutrins jusqu'au jour où je dégringolai par terre, à l'endroit où les marches s'abaissent, mais sans me faire grand mal, quoique la chute fût en réalité plus dangereuse qu'aucune de celles que j'aie jamais faites dans les Alpes.

« La bouteille à encre se répandit cependant sur la relation historique, dont les dernières pages furent un peu écourtées, ce qui a été une économie d'un temps précieux.

« Dans la petite sacristie (un simple placard ou un garde-manger ecclésiastique, à deux marches au-dessus du transept), lorsque le mouvement suscité par les messes du matin était passé, j'avais coutume de me tenir pour dessiner l'*Annonciation* de l'Angelico, d'environ 11 pouces sur 14, autant que je m'en souviens, et qui était alors un des joyaux de Florence, ou dans le petit sanctuaire pour lequel il avait été peint, aujourd'hui emporté par le pillage républicain et perdu dans le général bric-à-brac de ces réservoirs à pillage qu'on appelle les musées. Les moines me laissaient me tenir tout contre et travailler aussi longtemps que je le voulais, et vaquaient au lavage de leurs burettes ou au pliage de leurs chapes sans faire attention à moi. Si quelque prêtre de plus haute dignité entrait, j'avais grand soin de me lever

avec révérence grâce à quoi j'attrapais un regard bienveillant, un salut ou peut-être une vague esquisse de bénédiction. Lorsque j'étais fatigué de dessiner, je m'en allais dans la Spezieria, et j'apprenais quelles ineffables douceurs et quels encens demeurent dans les herbes et les feuilles qui ont fait passer dans leur vie les rayons du soleil de Florence, et j'achetais de petits paquets de flacons long d'un pouce et gros comme des tuyaux de plumes de dimensions modérées, où l'on avait renfermé tous les parfums de l'Arabie et tous les aromes d'une ou de deux îles aux épices.

« Plus tard, l'après-midi, un peu de travail dans la rue ou au musée, et, après dîner, toujours une ascension à Fiesole ou à San Miniato. Dans ces jours-là, il me semble qu'il ne pleuvait jamais, sauf quand on en avait besoin et encore pas toujours ; où que vous fussiez, si vous vous sentiez fatigué et si vous n'aviez pas d'ami pour vous ennuyer, vous n'aviez qu'à vous étendre sur le bord de la route et à vous endormir au chant des cigales lequel, avec une grande somme de bonne volonté, peut, à la fin, quelquefois sembler charmant... (1) »

Ruskin revint souvent en Toscane, mais les impressions de jeunesse demeurent toujours les plus fortes. C'est elles qui conservent à ces pages publiées longtemps après, malgré la fuite des années et la chute des rêves, leur charme indélébile, — comme celui de ces petits flacons de la Spezieria où il croyait respirer les effluves embaumées de toute l'Arabie heureuse, et, par-dessus le marché, d'une ou de deux îles...

ROBERT DE LA SIZERANNE.

(1) *Præterita*, vol. II, ch. VII, Macugnaga.

AVANT-PROPOS

La publication de cette traduction des *Mornings in Florence* n'a d'autre but que de contribuer à répandre, au delà des frontières de l'Angleterre, les idées de John Ruskin. Ce n'est ni la manifestation d'un caprice de dilettante, ni même l'effort d'une volonté isolée. Ce livre vient, à son heure, après la *Couronne d'Olivier Sauvage* et les *Sept Lampes de l'Architecture*, après la *Bible d'Amiens*, après les *Pierres de Venise*, après *Sésame et le Lys*, avant bien d'autres œuvres profondes et brillantes dont les titres mystérieux et charmants réjouiront bientôt nos oreilles françaises. Il ne révélera rien à personne ; tout au plus apportera-t-il à quelques-uns une satisfaction longtemps attendue. Sa publication ne surprendra pas, mais on s'étonnera peut-être qu'elle ait tant tardé.

Aujourd'hui, en effet, le public français, initié par le beau livre de M. de la Sizeranne : *Ruskin et la Religion de la Beauté* et par plusieurs études critiques récentes (1), familiarisé avec la pensée du maître par la lecture des œuvres dont la traduction lui a déjà été offerte, se trouve tout préparé pour accueillir, en connaissance de cause, ces *Matins à Florence*. Mais il n'en a pas toujours été ainsi.

A l'époque où Ruskin exerçait en Angleterre l'action la plus considérable, les études publiées par M. Milsand dans

(1) Les ouvrages de MM. Bardoux et Brunhes, les articles de M. Proust (*Mercure de France*) reproduits dans sa préface à la *Bible d'Amiens*, et l'étude de M. A. Chevrillon publiée par la *Revue des Deux Mondes*.

la *Revue des Deux Mondes* (1860) le signalaient seules à l'attention de la France. Pendant bien longtemps, et jusqu'aux dernières années de la vie de son chef, il a semblé que le mouvement ruskinien ne passerait pas la mer et ne présenterait jamais, pour l'Europe, qu'un intérêt de curiosité, tout extérieur. L'obstacle offert par la différence des langues, à notre époque cosmopolite, est encore si considérable que ce ne fut qu'un demi-siècle après les retentissantes victoires remportées par Ruskin en faveur de Turner et des Préraphaélites, quand son grand âge l'obligeait à se retirer de la lutte et lui interdisait toute production nouvelle, que ce voile commença seulement à se lever pour nous et que sa pensée nous apparut dans toute son ampleur, dans toute son émouvante actualité.

* * *

On considère trop souvent Ruskin comme un théoricien ayant perdu contact avec la réalité, ou comme un héros ressuscité du passé pour nous rappeler — vainement — la pureté et la gloire de nos antiques traditions, loin desquelles nous entraînent des forces fatales auxquelles nous tenterions en vain de résister. On songe trop à la campagne qu'il mena, dans la vie, contre la misère, contre la laideur, contre l'utilitarisme envahissants ; on songe trop à la défaite qu'il essuya, et qu'il devait nécessairement, utilement, essuyer. Mais on ignore, parce qu'on ne la voit pas, parce qu'elle ne se révèle par aucun signe objectif et concret, la campagne qu'il mena, dans les cœurs, pour l'Art et pour le Christianisme, et l'éclatante victoire qu'il remporta, qu'il lui fut donné de remporter.

C'est peut-être sa seule faiblesse d'avoir assez douté de sa mission pour avoir voulu la fixer dans des faits, et d'avoir ainsi violenté son époque pour lui arracher un gage de succès qu'elle ne pouvait encore lui apporter spontanément. Que n'a-t-il laissé à d'autres la fondation de *Saint-George's Guild*, la restauration des rouets de Langdale et de Keswick

et la construction du moulin de Laxey? La moindre phrase du plus modeste de ses guides, la boutade la plus fantaisiste lancée dans une de ses lettres, de *Fors Clavigera*, la plaisanterie la plus innocente qui put exciter un jour le rire sur les lèvres de ses jeunes élèves d'Oxford ou d'ailleurs, ont plus fait pour son œuvre intime et profonde que toutes ces entreprises audacieuses et absorbantes. Peu importe qu'il ait fait travailler, dans quelque coin d'Ecosse, quelques vieilles fileuses, maniant fuseaux et rouets, et qu'il ait permis à quelques snobs d'exhiber une laide redingote de *laxey homespun* et une chemise ridicule taillée dans du *Ruskin linen*. Les rouets peuvent se perdre, retourner dans les coins poussiéreux d'où on les a tirés, la mousse peut recouvrir la roue du moulin, car sous ces vêtements trompeurs, sous cet habit d'emprunt, le maître a su faire vibrer des cœurs sincères, et l'enthousiasme qu'il a suscité ne se ralentira pas tant que la tendresse et la pitié seront de ce monde, tant qu'il y aura des yeux pour voir la Beauté et des âmes pour en dégager le sens religieux.

Tel est, en effet, l'apostolat de Ruskin. Au fond de toutes ses œuvres critiques, de tous ses pamphlets, de tous ses exposés théoriques, c'est le caractère essentiel qui apparaît, dominant, effaçant tous les autres. Mieux que personne, il nous a montré les rapports étroits qui rattachaient l'art à la religion, il nous a fait sentir que tout grand art devait être religieux, que toute noble religion devait être esthétique ; il a unifié le domaine sentimental de l'humanité, il a réuni, en un même ciel, l'étoile de la foi et celle de la beauté, celle qui guide et celle qui réjouit, et il a opposé la nuit sereine du mystère, illuminée de leur double feu, à l'agitation inquiète de notre orgueil intellectuel, à l'éclat brutal du soleil de midi.

Jusques à quand ce choix se posera-t-il pour nous? Quelles expériences nous faudra-t-il encore faire pour comprendre que le mal dont nous mourons peut être guéri, sans que la vérité en souffre, et que toutes les conquêtes de la science ne nous ont pas plus éloignés de Dieu que la voile ou l'hélice

d'un navire ne l'éloignent du ciel ? La philosophie critique ne nous délivrera-t-elle pas plus promptement du rationalisme utilitaire que les prêches les mieux inspirés, et ne faut-il pas que cette crise d'intellectualisme sévisse jusqu'à ce que la même force qui la suscita neutralise à jamais son influence morale ?

Quoi qu'il en soit, du jour où l'on comprendra qu'il y a pour l'homme une autre mission à accomplir en ce monde que de développer, à l'infini, son attirail technique et de s'efforcer — vainement — de concilier ses intérêts de classe ou de race, ce jour-là l'Europe se tournera tout entière vers les sources religieuses et esthétiques de sa civilisation — auxquelles les meilleures n'avaient cessé cependant de s'abreuver.

C'est à l'avènement de cette renaissance religieuse que tous les grands artistes, que tous les grands philosophes de la fin du XIXe siècle ont consacré leur génie, qu'ils le veuillent ou non. Wagner et César Franck, Böcklin et Burne Jones, Nietzsche et Carlyle, tous ceux qui, dans l'art et dans la philosophie, ont pris contact avec ce fond d'humanité qui confère à leurs œuvres une valeur éternelle, se sont évadés de l'utilitarisme rationaliste pour ressusciter, à nos yeux, à nos cœurs, les rêveries et les morales de ces deux sources-sœurs de notre civilisation : le Paganisme germano-grec et le Christianisme.

Et, si l'on y songe bien, il n'est rien autour de nous de *vivant* qui ne vive par l'un ou l'autre de ces deux principes : l'amour du Monde ou l'amour de Dieu, l'action héroïque ou le renoncement ascétique, le Paganisme ou le Christianisme. Depuis la Renaissance, tous ceux qui ont eu quelque chose à nous enseigner nous l'ont enseigné dans l'une de ces langues, et nous sentons confusément que toutes nos souffrances, tous nos doutes, tout notre fatalisme naissent de leur opposition, que toute notre joie, toute notre foi, tout notre espoir naîtraient de l'harmonieux équilibre de leurs vertus réconciliées.

On pourrait presque dire que, si elles ne s'étaient pas mé-

connues et méprisées, ces deux Sœurs ennemies ne se seraient pas perdues pour nous et n'auraient pas permis au scepticisme utilitaire de prendre tant de place dans notre existence. Pour n'avoir pas assez goûté la joie de vivre et d'aimer au sein d'une nature amie, le Christianisme a laissé s'éteindre le feu ardent du sacrifice sous la cendre de l'ascétisme et de l'indifférence. Pour s'être livré à cette joie dans l'affirmation orgueilleuse de sa force, le Paganisme a vu tarir les sources de sa sagesse et de son généreux héroïsme au soleil brûlant d'une insatiable sensualité.

Chaque fois qu'au cours de l'histoire les deux Ennemies se sont réconciliées et que la vie instinctive a bien voulu se laisser guider par les sentiers abrupts et étroits d'une aspiration exclusive, l'âme européenne s'est trouvée exaltée au-dessus d'elle-même ; et, si l'on peut songer, pour l'avenir, à une renaissance religieuse, c'est à la faveur de l'alliance définitive de ces deux tendances que l'on peut seulement espérer l'entrevoir.

Des deux écoles constructives qui ont dominé la pensée européenne, à la fin du XIXe siècle, l'école allemande de Wagner et de Nietzsche et l'école anglaise de Ruskin et de Carlyle, cette dernière s'est trouvée mieux placée pour unifier la pensée chrétienne, dont elle était encore pénétrée, avec l'aspiration payenne, vers laquelle l'attiraient son culte pour l'héroïsme et son adoration presque mystique pour la nature. C'est à ce point de vue surtout que nous désirerions considérer l'œuvre de Ruskin, et plus particulièrement ces *Matins à Florence.*

*
* *

Le grande force du penseur est d'être en même temps artisan, d'exercer un métier manuel ou intellectuel, dans la pratique duquel il puisse éprouver la valeur des généralisations auxquelles il se livre, aux heures de loisir. La grande force de Ruskin est d'avoir été, en même temps, dessinateur et critique d'art, copiste et philosophe. S'il s'était contenté

de traduire abstraitement ses idées religieuses, peut-être ne lui auraient-elles pas survécu ; mais il a fait mieux et plus que cela. Au hasard de ses observations et de ses études, alors que la technique seule de l'œuvre semblait le préoccuper, il est parvenu, presque inconsciemment, à jeter les bases d'une nouvelle conception de l'art et de la vie. Portant en lui son idéal, le vivant en quelque sorte, il a su découvrir le reflet de sa pensée en certaines œuvres, et il les a laissé parler pour lui, sans s'exposer aux dangers d'une profession de foi. Ses croyances sont bien plus que le fruit de ses réflexions personnelles ; elles lui semblent pourtant uniquement inspirées par les artistes qu'il étudie. Ce ne sont pas des observations qu'il fait, ce sont des exemples qu'il prend. Il est peut-être permis de penser qu'il aurait pu mieux les choisir, mais il serait vain de combattre son opinion par la critique des exemples sur lesquels elle s'appuie ; ce serait bien souvent chercher une cause là où il n'y a qu'un prétexte.

En vrai artisan, en vrai dessinateur, Ruskin tend à rapprocher, tout d'abord, la technique payenne de la technique chrétienne. D'après lui, l'avènement du Christianisme n'a pas bouleversé les formes de l'art ; celles-ci dépendent d'un principe plus fondamental, plus invétéré et plus tenace que toute religion, que toute philosophie : l'esprit national ou populaire, le caractère de race façonné, au cours des siècles, par la vie en commun sur un même sol, sous un même climat, à l'aide des mêmes ressources.

Vous vous souviendrez de cette remarque en lisant, dans *Devant le Soudan*, la description de la chapelle Bardi. Après avoir comparé la décoration de cette chapelle gothique à celle d'un vase grec, et après avoir montré que, dans l'un et l'autre cas, le décorateur doit obéir aux mêmes nécessités esthétiques, Ruskin affirme que « Giotto était un pur Étrusque-Grec du XIII[e] siècle, adorant, il est vrai, saint François au lieu d'Hercule, mais, pour tout ce qui concerne la décoration des vases, étant resté l'Étrusque d'autrefois... Cette chapelle ne doit vous représenter qu'un grand et splen-

dide vase Étrusque coloré, renversé au-dessus de votre tête comme une cloche à plongeur ». S'insurgeant ensuite contre les affirmations de la critique moderne qui conteste l'authenticité des vases étrusques, il insiste encore davantage sur cette idée et l'étend même aux artistes florentins du xve siècle : « Toutes les plus belles œuvres Florentines, celles de Luca della Robbia, de Ghiberti, de Donatello, de Filippo Lippi, de Botticelli, de Fra Angelico, sont absolument du pur Étrusque ; les sujets seuls changent et l'on représente la Vierge, au lieu d'Athéné, et le Christ, au lieu de Jupiter. Chaque ligne tracée par le ciseau florentin, au xve siècle, repose sur des principes d'art national reconnus dès le viie siècle avant J.-C., et l'Angelico, dans son couvent de Saint-Dominique, au pied de la colline de Fiesole, est aussi profondément Etrusque que le constructeur qui posa les pierres brutes du mur qui en longeait la crête. »

Dans ce cas comme dans bien d'autres, il n'existe aucune incompatibilité entre les découvertes de la critique et l'opinion émise par Ruskin. Il semble établi que les vases dits « étrusques » ont été importés d'Athènes, mais il ne s'ensuit pas que l'on ne puisse faire aucun rapprochement entre l'art étrusque et l'art toscan ; même la chose serait-elle impossible, faute de documents, que l'on n'en pourrait pas moins établir, par voie d'analogie, de fortes présomptions en faveur de cette idée d'un art national populaire, appliquant les mêmes procédés techniques à l'expression des sentiments les plus variés, et unifiant, en quelque sorte, par les instincts profonds qu'il traduit, les idéaux divers qui viennent s'y superposer.

Car c'est bien d'un art traditionnel et populaire qu'il s'agit, Ruskin nous le dit clairement : « Il y avait à Florence le fond Étrusque... C'était une race agricole, aimable, réfléchie et d'un raffinement exquis dans les ouvrages manuels. Le chapeau de paille de Toscane — le chapeau de paille d'Italie — est du pur art Étrusque, mesdemoiselles (1). » Ailleurs — dans la *Tour du Berger* — il rapporte tout

(1) *La Porte d'Or*, § 35.

au long une note dans laquelle son disciple, M. Caird, signale l'analogie existant entre certaine forge aperçue dans un village voisin et la forge dans laquelle travaille le Tubalcaïn de Giotto. Il insiste, à plusieurs reprises, sur l'habileté innée des Toscans à travailler le fer, habileté provenant du voisinage de mines de cuivre et de fer exploitées de toute antiquité.

Cette idée se fonde sur une conviction historique. Aucune conquête, aucune religion ne prévaut contre l'indestructible permanence du caractère national : « Au fond, la population laborieuse reste forcément la même et le chevrier des Pyrénées, le vigneron de la Garonne et la laitière de Picardie, quelque maître que vous leur donniez, demeureront toujours sur leur sol, fleurissants comme les arbres du champ, endurants comme les rochers du désert. Et ceux-ci, la trame et la substance de la nation, sont divisés non par dynasties, mais par climats, et sont forts ici et impuissants là, de par *des privilèges que la tyrannie d'aucun envahisseur ne peut abolir et des défauts que la prédication d'aucun ermite ne peut corriger* (*Bible d'Amiens*, p. 120).

Il ne peut subsister aucun doute à cet égard ; Ruskin pose l'art populaire, anonyme, à la base de l'art aristocratique, individualisé, et il considère l'élément de race comme le fond même, sous-jacent à toute expression esthétique, payenne ou chrétienne. Pour lui, le dessin de Giotto se rapproche davantage du dessin de n'importe quel artiste payen de sa race et de son pays que de celui de n'importe quel artiste chrétien qui n'aurait pas été soumis aux mêmes influences. Il y a même plus qu'une parenté dans la forme des lignes, il y a certaines relations dans la forme des légendes et des symboles, et jusque dans le sentiment religieux.

Nous l'avons déjà vu comparant le Christ à Jupiter, la Vierge à Athéné ; il rapproche, dans un chapitre de la *Bible d'Amiens*, les deux « dompteurs de lion », saint Jérôme et Hercule, le courage qu'on puise dans la foi et celui qu'on puise dans la force. Dans *Saint-Mark's Rest*, il va plus loin : Analysant les mosaïques de la coupole du baptistère de

Saint-Marc, datant du XIIIe siècle, il les trouve « absolument Grecques dans *tous les modes de la pensée*, dans toutes les formes de la tradition. Les fontaines de feu et d'eau ont purement la forme de la Chimère et de la Pirène, et la jeune fille dansant (Salomé dansant devant Hérode), quoique princesse du XIIIe siècle à manches d'hermine, est encore le fantôme de quelque douce jeune fille portant l'eau d'une fontaine d'Arcadie ». « Laissons aujourd'hui le mot de Byzantin, dit-il d'ailleurs, *il n'y a qu'un art Grec, de l'époque d'Homère à celle du doge Selvo, et ces mosaïques de Saint-Marc ont été exécutées dans la puissance même de Dédale, avec l'instinct constructif grec dans la puissance même d'Athéné, avec le sentiment religieux grec* (1). »

Il n'y a donc pas là, uniquement, une question de style. Ruskin, comme tout artiste digne de ce nom, ne peut séparer l'aspect extérieur d'une œuvre de la source d'inspiration dont elle émane. D'après lui le trait trahit la pensée avec plus de fidélité même que la parole et, s'il est permis de rapprocher les formes de l'art chrétien de celles de l'art antique, c'est qu'une même aspiration unit l'âme des précurseurs à celle des disciples, l'amour suscité par le rêve prophétique à l'amour entretenu par le culte du souvenir. Il a toujours considéré les anciens du même œil que ses contemporains et n'a jamais cru que leurs conseils, pour dater de loin, en fussent moins bons à suivre, ni que leur sagesse dût être reléguée dans le panthéon glorieux, mais bien clos, d'une admiration toute platonique. Déjà à onze ans, étudiant les odes d'Anacréon, j'appris, dit-il, « avec certitude, ce qui me fut très utile dans mes études ultérieures sur l'art grec, que les Grecs aimaient les colombes, les hirondelles et les roses tout aussi tendre-

(1) Cité par M. Proust, dans la *Bible d'Amiens*.

Parlant du constructeur de la cathédrale d'Amiens — « le Parthénon de l'architecture Gothique » — Ruskin s'écrie : « Qui la bâtit ?... Dieu et l'homme est la première et la plus fidèle réponse... L'*Athéné des Grecs a travaillé ici et le Père des dieux romains, Jupiter, et Mars Gardien*. Le Gaulois a travaillé ici, et le Franc, le chevalier Normand, le puissant Ostrogoth, et l'Anachorète amaigri d'Idumée. »

ment que moi » (1). Il considère Virgile avec la même piété que Dante et parle, à diverses reprises, de la foi d'Horace : « Horace consacre son pin favori, chante son hymne automnal à Faunus, dirige la noble jeunesse de Rome dans son hymne à Apollon, et dit à la petite fille du fermier que les Dieux l'aimeront, quoiqu'elle n'ait à leur offrir qu'une poignée de sel et de farine, tout aussi sérieusement que jamais gentleman anglais ait enseigné la foi Chrétienne à la jeunesse anglaise, dans ses jours sincères (2). »

Cette pensée se trouve condensée dans un passage de la *Bible d'Amiens :* « Les expressions fragmentaires de sentiment ou les expositions de doctrines que, de temps en temps, j'ai été capable de donner, apparaîtront maintenant à un lecteur attentif comme se reliant à un système général d'interprétation de la *littérature sacrée, à la fois classique et chrétienne, qui le rendra capable, sans injustice, de sympathiser avec la foi des âmes candides de tous temps et de tous pays* (3). »

Nous passons même ici les limites des mondes antique et chrétien. Ruskin étend le cercle de sa sympathie au Paganisme moderne (4) ; il s'adresse au fond même de l'homme, à cette ressemblance, si lointaine soit-elle, que portent en eux les fils d'un même père : « Toutes les créatures humaines dit-il, dans tous les temps, dans tous les lieux du monde, qui ont des affections ardentes, le sens commun et l'empire sur elles-mêmes, ont été et sont naturellement morales. La nature humaine, dans sa plénitude, est nécessairement morale — sans amour elle est inhumaine — sans raison (νουζ), inhumaine — sans discipline, inhumaine. Dans la proportion exacte où les hommes sont nés capables de ces choses, où on leur a appris à aimer, à penser, à supporter la souffrance, ils sont nobles, vivent heureux, meurent calmes et leur sou-

(1) *Præterita*, cité par M. Proust (*Bible d'Amiens*).

(2) *Queen of the Air*, cité par M. Proust (*Bible d'Amiens*).

(3) P. 243.

(4) Voir, dans *Devant le Soudan*, les pages dans lesquelles il exalte le « bon payen », § 59.

venir est, pour leur race, un bonheur et un bienfait perpétuel. Tous les hommes sages savent et ont su ces choses depuis que la forme de l'homme a été séparée de la poussière ; *la connaissance et le commandement de ces lois n'a rien à faire avec la religion :* un homme bon et sage diffère d'un homme méchant et idiot simplement comme un bon chien d'un chien hargneux et toute espèce de chien d'un loup ou d'une belette (1). »

Partant de simples ressemblances techniques entre l'art payen et l'art chrétien, Ruskin nous révèle ainsi progressivement certaines affinités dans leurs conceptions légendaires et symboliques dont il découvre la source dans une même aspiration religieuse et morale. Mais il serait profondément injuste de confondre cette générosité et cette sympathie qu'il met à retrouver, dans une pensée sœur de la sienne, les germes d'un même esprit, les sources d'un même espoir, avec la tolérance sceptique dont font si aisément preuve ceux qu'aucun idéal exclusif ne possède et dont l'âme n'a pas reçu le baptême de la foi. Pour être éclairée, sa religion n'en est pas moins inébranlablement établie ; il aime à croire que l'inspiration de l'Esprit s'est répandue sur tous, en tous lieux et en tout temps, mais, s'il prête aux autres ses propres sentiments, c'est par trop de richesse, non par curiosité avide : « Je ne suis pas contempteur, dit-il, de la littérature profane, si peu que je ne crois pas qu'aucune interprétation de la religion Grecque ait été jamais aussi affectueuse, aucune de la religion Romaine aussi révérente que celle qui se trouve à la base de mon enseignement de l'art et qui circule à travers le corps entier de mes œuvres. *Mais ce fut de la Bible que j'appris les symboles d'Homère et la foi d'Horace* (2). »

Loin d'affaiblir en rien la foi, cette idée de tolérante compréhension révèle, au contraire, l'exaltation mystique la plus vive. Toutes les périodes d'intense activité religieuse l'ont

(1) *Bible d'Amiens*, p. 339.
(2) *Bible d'Amiens*, p. 241.

connue ; elle se laisse entrevoir dans les *Psaumes*, elle illumine les *Évangiles*, les *Actes* et les *Épîtres de Paul*, mais ce flambeau de concorde ne répandit jamais une lumière plus ardente qu'au cours de cette Pré-Renaissance italienne des XIIIe et XIVe siècles. C'est elle qui conduisit saint François vers le Soudan, qui rêva pour les sages de l'antiquité, dans les Limbes, le séjour élyséen décrit par Dante ; c'est encore elle qui glorifia les types des Rois Mages, des Sibylles, de Virgile, de Trajan, de Boëce et de tant d'autres qu'on admirait trop pour ne pas les sanctifier, malgré tout (1).

Mais cette sereine compréhension de « l'éternel humain », qui rattache les unes aux autres, quant à la forme et quant à l'esprit, toutes les aspirations humaines n'empêche pas Ruskin d'établir une profonde différence entre les deux grandes manifestations religieuses payenne et chrétienne, ou plutôt entre les deux modes de vie qu'elles caractérisent : l'Action et la Contemplation. L'art idéal serait celui dans l'expression duquel ces deux principes s'équilibreraient à la faveur de traditions populaires vivaces et d'une saine discipline morale. Cet art idéal n'est pas à venir ; il a fleuri les murs des églises de Florence, d'Assise et de Padoue, à la fin du XIIIe et au cours de tout le XIVe siècle. Il est entièrement édifié sur les traditions d'art grecques et étrusques : « Au centre, se trouvait l'Étrusque Florence, fixée au sol par un lien de fer et de cuivre, humide de la rosée du ciel. » A ces traditions viennent se superposer, d'une part, « l'art actif —

(1) « Le caractère le plus absolument beau du pouvoir de la *vraie* foi Chrétienne-catholique est en ceci qu'elle reconnaît continuellement pour ses frères — bien plus, pour ses Pères — les peuples aînés qui n'avaient pas vu le Christ, mais avaient été remplis de l'Esprit de Dieu » (*Bible d'Amiens*, p. 27).

Ce sentiment se traduit d'une façon charmante dans un épisode de la vie de saint Grégoire, pape (VIe s.) : « Or, comme un jour Grégoire passait par le forum de Trajan, le souvenir lui revint de la justice et de la bonté de ce vieil empereur, si bien qu'en arrivant à la basilique de Saint-Pierre, il pleura amèrement sur lui et pria pour lui. Et voici qu'une voix d'en haut lui répondit : Grégoire, j'ai accueilli ta demande et libéré Trajan de la peine éternelle, mais, prends bien garde à l'avenir de ne plus prier pour aucun damné. » (*Légende Dorée*, p. 173.)

Lombard — » qui « se complaît à la chasse, aux combats », vivant mais brutal ; d'autre part, « l'art contemplatif — Byzantin — qui contemple les mystères de la foi Chrétienne », religieux, mais figé en des formules mortes. La sage et saine Florence « accueillit les bonnes influences, comme le sol fertile reçoit la bonne semence », mais « fut stérile comme le roc de Fiesole aux actions néfastes. Elle orienta l'activité des hommes du Nord vers les arts de la paix, réchauffa les rêves Byzantins au feu de la Charité. Enfant de sa paix et interprète de son ardeur, son Cimabue révéla à l'Humanité le sens de la naissance du Christ ». Giotto fait encore davantage : « Il réconcilie, en les intensifiant, les vertus de l'idéal domestique » — actif, payen — « et de l'idéal, monastique » — passif, chrétien. « Il définit, il commente, il exalte chaque incident attendrissant de la vie humaine ; et, d'autre part, il nous fait aimer, au cours de notre vie journalière, chaque rêve mystique éclos dans les esprits plus élevés que le nôtre (1) ».

On pourrait, il est vrai, faire à cet exposé certaines critiques de fait ; on pourrait faire observer, par exemple, que Ruskin néglige trop l'influence exercée, sur l'art primitif toscan, par les mosaïstes romains du XIIIe siècle. Mais c'est l'interprétation seule qui importe ici et la conception géniale de l'art et de la vie qui l'a dictée. Ainsi donc, à la faveur des ressources inépuisables d'un art et d'une sagesse populaire, la religion active peut s'allier à la religion contemplative, l'amour de la vie à l'ascétisme et — dans un sens général — le Paganisme au Christianisme. C'est Giotto qui nous l'affirme, et son sincère témoignage nous en dit plus long, sur l'esprit de son temps, que l'étude la plus approfondie des sources historiques.

Cette foi en la sincérité de l'artiste est, en effet, à la base de toutes ces considérations. On ne peut dégager la philosophie d'une œuvre que si l'artiste y a traduit son rêve, en toute simplicité, en toute honnêteté. Cimabue peignit la Madone

(1) *La Porte d'Or*, § 35-38.

parce qu' « il vit des yeux de son âme la face de celle qui fut bénie entre toutes les femmes » et que « sa main, fidèle à son guide spirituel, rendit visible le Magnificat de son cœur » (1). Giotto, en peignant la mort de saint François, n'a pas songé à la « composition » de son sujet, mais « il a surtout voulu affimer la réalité incontestable des stigmates » (2).

En s'affranchissant des traditions byzantines, il résolut « de regarder les choses telles qu'elles étaient » et « déclara qu'il voyait le ciel bleu, la nappe blanche et les anges rosés, quand il en rêvait » (3).

Cette simplicité de cœur s'éloigne autant de la pompe théâtrale de la Renaissance (4) que du réalisme grandiloquent forgé, de toutes pièces, par le rationalisme moderne. Elle est l'indice certain d'une spontanéité d'inspiration, d'une hardiesse ingénue de conception qu'on réclame toujours lorsqu'on l'a, une seule fois, profondément sentie. Sans jamais soumettre l'artiste à l'influence d'une morale dogmatique et rationnelle, elle confère à l'œuvre d'art une puissance éducatrice, une valeur religieuse et prophétique. C'est la « Lampe de Vérité » qui brille d'un éclat souverain parmi les « Sept Lampes de l'Architecture », les sept vertus de l'architecte. C'est à la lumière qu'elle répand que la Beauté s'est épurée, que la Bonté s'est ennoblie, et l'on ne pourrait vraiment dire laquelle des deux a dû faire, pour rencontrer l'autre, le plus de chemin, tant leur union semble naturelle et nécessaire. Peut-être bien notre folie seule les a-t-elle séparées et n'ont-elles jamais quitté le giron de la Foi où nos yeux dessillés les retrouvent enfin, jouant et riant ensemble sous les yeux de leur mère. Elles sont si semblables que nous n'avons pas à regarder l'une pour mieux

(1) *La Porte d'Or*, § 35.

(2) *Devant le Soudan*, § 43.

(3) *La Porte d'Or*, § 27.

(4) Voyez aussi le passage où Ruskin compare la pierre tombale de Santa-Croce à celle de la chartreuse d'Ema (*Santa-Croce*, § 16) et les deux fresques où Ghirlandajo et Giotto ont représenté la *Naissance de la Vierge* (*La Porte d'Or*. § 18 à 21).

apprécier l'autre ensuite, et que nous reconnaîtrions la seconde entre mille, si nous avions, une seule fois, entrevu la première.

On a accusé Ruskin d'être un moraliste puritain parce que, dans les *Sept lampes*, son esprit s'est fixé, tout d'abord, sur la Bonté. On lui a reproché ensuite d'être un esthète, un dilettante, parce que, dans les *Lois de Fiesole*, il a suivi la méthode opposée ; et comme, à notre époque, il est aussi monstrueux, pour un artiste, d'être vertueux que, pour un moraliste, d'être artiste, les fous se sont alliés aux sages pour le railler et l'anathématiser. Il semble aussi sacrilège à un puritain de glorifier le XIV[e] siècle catholique, parce que son âme « a éclaté en floraison d'Arnolfo, de Giotto, de Dante, d'Orcagna et de leurs pareils (1) », qu'il peut paraître étroit à un esthète de préférer aux « sonneries de fanfare » et aux effets de draperie de Ghirlandajo l'air que Giotto siffle « sur les quatre notes de son pipeau de berger (2) ».

Mais, de même que Ruskin est homme avant d'être chrétien, et parvient ainsi à comprendre ce qu'il y a d'élevé et de noble dans l'idéal payen, il est homme également avant d'être religieux ou artiste, et ne parvient pas à séparer deux idées, deux images que Dieu a si harmonieusement unies dans sa nature.

Ces deux ordres d'idées se confondent d'ailleurs : L'idéal payen n'est-il pas surtout esthétique, l'idéal chrétien, surtout moral? Le Paganisme ne tend-il pas à s'affranchir des limites de la réalité par le rêve d'un monde plus brillant, et ses Dieux ne sont-ils pas de *grands hommes*, des héros? Le Christianisme ne trouve-t-il pas son salut dans sa foi en un monde meilleur et son Dieu n'est-il pas la Toute Bonté ? Qui parvient à comprendre la noblesse de ces deux formes de libération ne doit-il pas aussi unir, dans un même culte, la Beauté et la Bonté, l'Art et la Religion, et Ruskin n'exprime-t-il pas l'aspiration la plus haute que notre âme européenne, que

(1) *Santa-Croce*, § 6.

(2) *La Porte d'Or*, § 20.

notre âme humaine ait jamais formulée lorsqu' « écrivant sous la paix sans nuages des neiges de Chamonix », en septembre 1888, ce que M. de la Sizeranne appelle « son testament intellectuel », il se sent « d'un cœur plus joyeux et plus calme, capable de raffermir sa plus simple assurance de foi — c'est-à-dire *que la connaissance de ce qui est beau est le vrai chemin et le premier échelon vers la connaissance des choses qui sont bonnes et d'un bon rapport, et que les lois, la vie et la joie de la Beauté, dans le monde matériel de Dieu, sont des parts aussi éternelles et aussi sacrées de sa création que dans le monde des esprits, la vertu, et, dans le monde des anges, l'adoration* (1) ».

* * *

Il peut paraître étrange, à première vue, de faire précéder ce modeste guide par des considérations aussi abstraites. Ruskin donne pour sous-titre aux *Matins à Florence* : « *Simples Etudes d'Art Chrétien à l'usage des voyageurs anglais.* » Voici comme il explique lui-même, dans les quelques lignes placées en tête de la première édition (1875), les raisons pour lesquelles il rédigea ces notes : « Il me semble que mon professorat d'Oxford ne m'impose pas seulement le devoir de donner des leçons à Oxford, mais aussi celui d'orienter, autant qu'il m'est possible, les voyageurs en Italie (2). Supposez les lettres suivantes destinées à quelques-uns de mes amis qui m'auraient demandé ce qui leur serait préférable d'étudier, dans un temps limité. J'espère qu'elles pourront être utiles à ceux qui les liront

(1) Cité dans la *Religion de la Beauté*, p. 211. (Épilogue des *Modern Painters*, t. V, p. 390.)

Cf. dans la *Couronne d'olivier sauvage* : « Le goût n'est pas seulement une partie et un trait caractéristique de la morale — c'est la *seule* morale » (p. 32).

(2) Ruskin fut nommé à Oxford « professeur des beaux-arts » en 1869. Il fonda dans cette Université, en 1872, une école de dessin et une collection d'œuvres originales et de copies d'après les grands maîtres. Il se voua à son enseignement durant treize ans ; ce guide est une nouvelle preuve de l'activité qu'il déploya à cette occasion.

dans les endroits qu'elles décrivent ou devant les peintures dont elles s'occupent. »

Mais il en est un peu de Ruskin comme de cet artiste dont il parle, dans *Devant le Soudan*, qui ne consent pas à se dessaisir d'une toile, en vue de quelque retentissante exhibition, mais qui peindra un chef-d'œuvre derrière la porte d'une antichambre. Ce que ces simples lettres, ces renseignements de voyage, renferment de richesse philosophique, d'éloquente interprétation, les quelques extraits que nous avons cités peuvent déjà le faire pressentir ; mais, pour se rendre compte du travail qu'ils ont coûté, il faut lire les cinquième et sixième Matins où se trouvent analysés minutieusement la fresque des Sciences de la Chapelle Espagnole et les bas-reliefs du Campanile. Ces études — et spécialement l'examen des sept Sciences profanes — forment une contribution originale à la critique d'art du XIVe siècle en Italie. Il ne se trouve pas ailleurs, à ma connaissance, de description aussi détaillée et aussi approfondie de ces œuvres. Aussi, tous les Anglais, tous les Américains qui visitent Florence se munissent-ils des *Mornings*, et l'on peut dire qu'aucun guide d'art n'est répandu dans la ville à l'égal de cette brochure.

La publication de cette édition française s'imposait donc depuis longtemps. Je veux pourtant prévoir une critique que l'on ne manquera pas d'adresser à cet ouvrage, et c'est précisément pour être mieux à même d'y répondre que je me suis permis d'insister sur la portée philosophique de l'œuvre de Ruskin, en général, et de ces « simples études d'art Chrétien » en particulier.

Les *Mornings in Florence* datent de 1875, d'une époque où l'autorité de Vasari n'était encore battue en brèche que par quelques critiques. Ruskin avait, pour cet auteur, une prédilection spéciale qui le poussait instinctivement à ajouter foi à son témoignage. Tout entier à l'examen des œuvres elles-mêmes, et pénétré, avant tout, du but d'éducation qu'il poursuit, il s'attache peu, en règle générale, aux questions d'attribution. Il diffère en cela de beaucoup de critiques modernes qui entretiennent longuement le lecteur de ces

discussions relativement peu importantes, et ne trouvent plus, pour caractériser la portée intime de l'œuvre décrite, que quelques paroles d'éloge ou de blâme d'une banalité désespérante ou d'un subjectivisme prétentieux. Enfin, le XIIIe et le XIVe siècles italiens, dont Ruskin s'occupe presqu'exclusivement, constituent, faute de documents sérieux, l'une des périodes les plus confuses de l'histoire de l'art. Pour toutes ces raisons, il y a, dans ce guide, un certain nombre d'attributions qui demandent à être rectifiées, soit que de récentes découvertes critiques aient modifié l'opinion généralement admise en 1875, soit que Ruskin ait préféré se rallier à l'opinion traditionnelle, transmise par Vasari sous une forme aimable et anecdotique, plutôt qu'à celle des érudits de l'époque dont le style scientifique et l'imperturbable assurance lui étaient souverainement antipathiques.

Les lecteurs qui auront bien voulu me suivre jusqu'ici comprendront combien cette question présente, au fond, peu d'importance.

Il ne faut pas oublier que ces erreurs — si erreur il y a — se trouvent reproduites dans la plupart des guides français les plus répandus. Ruskin est, plus que tout autre, excusable d'avoir quelque peu négligé ces questions de fait, ces questions de personne, lui qui a si merveilleusement réussi à nous exposer le fond même de cet art primitif, qui a suffisamment aimé ces vieux maîtres pour revivre, en quelque sorte, en eux, et pour nous dicter, par leur bouche, les préceptes d'art auxquels ils ont soumis leur main, les lois morales auxquelles ils ont soumis leur cœur. Peu importe, en somme, qu'une œuvre soit de Simone de Sienne ou de Lippo Memmi, de Cimabue ou de Duccio, si la même flamme de charité et de génie qui brûlait le cœur de l'un vivifiait aussi l'amour de l'autre. Hésiterez-vous un instant entre le critique érudit qui s'est usé les yeux à déchiffrer de vieux textes, concernant des œuvres qu'il ne peut plus voir, et le maître génial qui s'est usé le cœur à chérir le même Dieu qui inspira l'artiste et qui, de cette cime, nous crie sa pensée, à travers le brouillard, comme un guide hélant un voyageur perdu ?

Mais Ruskin a prévu ce reproche. Laissons-le parler : « Il est un mode de connaissance de la peinture qui appartient à l'artiste, un autre qui appartient à l'archéologue et à l'expert ; ce dernier, surtout ingénieux, repose sur une connaissance très sûre et très étendue de la toile, de la couleur et des trucs de métier, et n'implique pas forcément une compétence quelconque au sujet des qualités esthétiques proprement dites. Il y a peu d'experts compétents, dans les grandes villes de l'Europe, dont l'opinion — si vous pouviez en être informé — ne soit pas plus digne de foi que la mienne sur des points d'actuelle authenticité. Mais ils peuvent seulement vous dire si une peinture doit être attribuée à tel ou tel maître, sans être le moins du monde à même de vous apprendre à quoi le maître ou son œuvre sont bons (1). »

Toutefois, ne partageant pas la confiance que Ruskin a en Vasari et considérant que la plupart des opinions émises par la critique moderne s'accordent mieux avec le caractère des œuvres auxquelles elles se rapportent (2), j'ai cru bien faire en rectifiant, aussi exactement que possible, les attributions considérées actuellement comme fautives. J'ai tenté également — restant en cela fidèle à l'esprit de Ruskin — de multiplier les indications de sources littéraires, d'étendre certaines remarques à d'autres œuvres, existant à Florence, et de compléter certains exposés, à l'aide de quelques notes rassemblées au cours de deux séjours faits récemment dans cette ville.

Comme on le verra, Ruskin accueillit avec bienveillance et publia, dans ses deux derniers chapitres, des notes que lui envoyèrent de Florence deux de ses disciples, MM. Caird et

(1) *Tour du Berger*, § 118.

(2) Il nous semble que les deux « modes de connaissance de la peinture » s'accordent, à attribuer notamment la voûte de la Chapelle Espagnole à l'école de Taddeo (*Le Livre voûté*), et le *Christ au Jardin des Oliviers* des Offices à Lorenzo Monaco (*La Porte d'Or*). Ruskin se trouve lui-même embarrassé, dans chacun de ces cas, par l'attribution traditionnelle, et s'efforce vainement de la justifier à ses propres yeux.

Collingwood. Après eux, je me suis efforcé de travailler sous la direction de ce maître que j'aurai l'éternel regret de ne pas avoir connu.

Nous avons été puissamment aidé, dans notre travail, par M. Robert de la Sizeranne qui a bien voulu nous prêter l'appui de ses conseils et de son nom, et par M. Charles Newton Scott dont l'érudition nous a permis d'éviter plusieurs erreurs et de compléter certains renseignements.

Qu'il nous soit permis de leur témoigner ici toute notre reconnaissance, au nom de ces *Matins* et, mieux encore, au nom du génie dont l'irrésistible attraction nous a valu leur aide et leur bienveillante sympathie.

E. Cammaerts.

Uccle-Bruxelles, avril 1908.

PRÉFACE

DE LA PREMIÈRE ÉDITION

Il me semble que mon professorat d'Oxford ne m'impose pas seulement le devoir de donner des leçons à Oxford, mais aussi celui d'orienter, autant qu'il m'est possible, les voyageurs en Italie.

Supposez les lettres suivantes destinées à quelques-uns de mes amis qui auraient demandé ce qui leur serait préférable d'étudier, dans un temps limité. J'espère qu'elles pourront être utiles à ceux qui les liront dans les endroits qu'elles décrivent ou devant les peintures dont elles s'occupent.

Mais je veux, tout d'abord, donner à mes lecteurs un bon conseil : Si vous en avez les moyens, payez bien votre guide ou votre sacristain. Vous pourriez croire que c'est faire tort au prochain visiteur ; mais, si vous le payez mal, vous ferez tort à tous les visiteurs. En effet, qu'en résultera-t-il ? Le sacristain enfermera ou couvrira le plus d'objets possible et réclamera ses deux sous de gratification

Vous préféreriez sans doute examiner d'abord une œuvre de sa meilleure période et de sa meilleure manière.

Il travailla, de l'âge de douze ans à l'âge de soixante ans (*a*), à des peintures de très faibles ou de très grandes dimensions ; il en peignit quelques-unes négligemment, dont les sujets l'intéressaient peu, d'autres très soigneusement, de tout son cœur. Vous voudriez certainement, et ce serait sage, voir d'abord Giotto dans son œuvre la plus puissante et la plus fervente, — voir de lui, si possible, une peinture de grandes dimensions, vigoureusement exécutée, traitant d'un sujet qui lui plaise. Si ce sujet vous plaisait aussi, cela vaudrait certainement encore mieux.

2. Si l'art ancien vous intéresse vraiment, vous ne pouvez pas ignorer l'importance du XIIIe siècle. Vous savez que son caractère était incarné dans son meilleur roi, saint Louis, et totalement exprimé par lui. Vous savez que saint Louis était un Franciscain et que les Franciscains, pour lesquels Giotto, conseillé par Dante, peignait continuellement, étaient plus fiers de saint Louis que d'aucun autre de leur frère ou sœur de sang royal. Si Giotto pouvait se faire une image pieuse et vénérée de quelqu'un, c'était donc bien de saint Louis — au cas où il aurait eu à le représenter quelque part.

Vous savez aussi qu'on fit à Giotto la commande du campanile du Dôme, parce qu'il était alors le meilleur

4° Que les fresques de Santa Croce sont les dernières en date des œuvres du maître qui nous ont été conservées (probablement, après 1317).

Quant aux fresques d'Assise, les uns les placent avant, les autres après celles de Rome (1300) ; les deux opinions sont peut-être conciliables. C'est à la période d'Assise que l'on rattache la grande fresque du Bargello (contestée).

Voir : Burckhardt, Mason Perkins, Berenson, etc.

(*a*) Cette croyance en l'extrême précocité du maître a été répandue par Vasari, qui fait dater la naissance de Giotto de 1276 ; la critique moderne a préféré se baser sur le témoignage d'un contemporain, Pucci.

maître sculpteur, peintre et architecte de Florence, et qu'on le croyait, sous ce rapport, sans rival dans le monde entier (1). Cette commande lui fut faite alors qu'il avait atteint un âge avancé (il n'aurait certainement pas pu dessiner le plan du campanile quand il était encore enfant) (*a*). Il s'ensuit que si vous trouvez, dans une de ses œuvres, une figure nichée sous une pure architecture de campanile, architecture peinte de sa main, vous pouvez en conclure, sans autre preuve, que cette peinture doit être de sa meilleure époque.

Si l'on vous demandait donc l'œuvre par laquelle il conviendrait le mieux de commencer spécialement l'étude de Giotto, en admettant qu'il vous soit donné d'en choisir le sujet, vous répondriez : « Une fresque, représentant une figure de grandeur naturelle, sur un fond d'architecture de campanile, peinte à une place importante ; et, si l'on en peut choisir le sujet, que ce soit le plus intéressant peut-être de tous les saints que Giotto puisse nous montrer : saint Louis. »

3. Profitez d'une matinée très claire, levez-vous avec le soleil et allez à Santa Croce, une paire de bonnes jumelles dans votre poche, au moyen desquelles vous verrez cette fois, dans tous les cas, un « opus », et, si vous en avez le temps, plusieurs « opera » (*b*). Allez directe-

(1) *Cum in universo orbe non reperiri dicatur quemquam qui sufficientior sit in his et aliis multis artibus magistro Giotto Bondonis de Florentia pictore, et accipiendus sit in patriâ, velut magnus magister.*

(Décret de sa nomination, cité par Lord Lindsay, vol. II, p. 247.) [*History of christian Art*].

(*a*) La construction ne fut commencée qu'en 1334, trois ans avant la mort de Giotto (il devait avoir environ soixante ans). Ce projet, l'ordonnance générale de la série inférieure des bas-reliefs et l'exécution de quelques-uns d'entre eux sont très probablement ses derniers travaux.

(*b*) Il y a ici un jeu de mot intraduisible ; jumelles se dit, en anglais, *opera-glass*.

ment à la chapelle à droite du chœur (voir le plan du guide de Murray) (*a*).

En entrant, vous ne verrez d'abord rien qu'une fenêtre moderne, aux vitraux éblouissants, dont l'un des panneaux est agrémenté d'un cardinal rouge vif. Ce morceau de fabrication moderne enlève au moins les sept huitièmes de la lumière, déjà bien pauvre auparavant, à l'aide de laquelle vous auriez pu voir ce qui est digne d'être vu. Attendez patiemment jusqu'à ce que vous soyez habitué à l'obscurité. Alors, préservant autant que possible vos yeux de l'abominable fenêtre moderne, prenez vos jumelles, et regardez en haut, à droite, la figure peinte à côté de la fenêtre. C'est saint Louis, sous une architecture de campanile, peint par... Giotto ? ou par le dernier des peintres Florentins désireux de « faire une affaire » aux dépens de Giotto ? C'est la première question que vous avez à résoudre, et que vous aurez à résoudre dorénavant, chaque fois que vous examinerez une fresque.

Parfois cette question ne se posera même pas. Ces deux fresques grises, par exemple, au bas des murs, à votre droite et à votre gauche, ont été entièrement restaurées, pour votre plus grande satisfaction, il y a un an ou deux, d'après les contours à moitié effacés de l'original (*b*). Mais ce saint Louis ? Repeinte ou non, c'est une chose adorable, cela ne fait pas l'ombre d'un doute ; il faut que nous la regardions attentivement après avoir acquis quelques notions préliminaires.

4. Votre Guide de Murray vous dit que cette chapelle des Bardi della Libertà, où vous vous trouvez, est couverte de fresques de Giotto, qu'elles furent blanchies et

(*a*) Baedecker : *Italie septentrionale*, p. 441 (1899).

(*b*) C'est-à-dire en 1872-1873.

seulement mises à nu en 1853, qu'elles furent peintes entre 1296 et 1304, qu'elles illustrent des scènes de la vie de saint François et que, de chaque côté de la fenêtre, se trouvent des peintures représentant saint Louis de Toulouse, saint Louis, roi de France, sainte Élisabeth de Hongrie, et sainte Claire « toutes très restaurées et repeintes » (*a*).

Après de telles recommandations, on ne se livrera vraisemblablement pas à de longues investigations, au sujet de ces fresques. Voilà pourquoi, comme j'étais au travail, ce matin dimanche 6 septembre 1874, deux jeunes Anglais de bonne apparence, sous la garde de leur « valet de place » (*b*), passèrent devant la chapelle sans même regarder à l'intérieur.

Vous consentirez peut-être à y rester un peu plus longtemps avec moi, cher lecteur, et à découvrir progressivement où vous vous trouvez.

C'est vraiment dans la plus intéressante et la plus parfaite petite chapelle gothique de toute l'Italie, pour autant que je sache et que j'aie entendu dire. Il n'y en a pas d'autres, de la grande époque, qui ait toutes ses fresques à leur place. L'Arena, quoique beaucoup plus grande, est d'une date plus ancienne, non d'un pur Gothique, ni révélatrice de la plus grande puissance de Giotto (*c*). L'église inférieure d'Assise n'est pas Gothique

(*a*) Cf. Baedecker : « Elles ont été découvertes en 1853 par G. Bianchi et fortement restaurées ».

(*b*) En français, dans le texte.

(*c*) S'il nous était permis de hasarder ici une opinion personnelle, nous dirions que les fresques d'Assise et de Padoue, moins restaurées, contemplées dans un milieu moins hostile à l'atmosphère mystique, empruntant leur sujet à la Vie du Christ lui-même, dégagent une sincérité plus violente, une exaltation religieuse plus passionnée.

du tout (*a*) et n'est encore que de la période moyenne de Giotto. Vous avez ici du Gothique développé avec du Giotto de première valeur dont l'intégralité du dessin, quant à la forme, n'a pas été altérée.

Il n'y a pas moyen d'exprimer ce que vous avez perdu par la restauration — « restauration judicieuse » comme l'appelle habituellement M. Murray. Toutefois, faisant abstraction, pour un instant, de cette question, songez où vous vous trouvez et à ce qu'il vous est donné de voir.

5. Vous êtes dans la chapelle voisine du maître-autel de la grande église Franciscaine de Florence. A quelques centaines de mètres à l'Ouest, à moins de dix minutes de marche, se trouve le Baptistère ; et, à cinq minutes de marche à l'ouest du Baptistère, se trouve la grande église Dominicaine, Santa Maria Novella.

Mettez-vous bien cette notice géographique et architecturale dans l'esprit : au milieu, le petit Baptistère octogone ; ici, à dix minutes de marche à l'Est, l'église Franciscaine de la Sainte-Croix ; là, à cinq minutes de marche à l'Ouest, l'église Dominicaine de Sainte-Marie.

Or, dès le VIIIe siècle, ce petit Baptistère octogone se dressait où il se dresse aujourd'hui (quoique la coupole ait été changée depuis). C'est le monument central de la Chrétienté Étrusque — de la Chrétienté Européenne.

A partir du jour où il fut terminé, la Chrétienté suivit sa voie de son mieux, en Étrurie et ailleurs, pendant quatre cents ans. Et ce mieux semblait avoir abouti à très peu de chose, quand se levèrent deux hommes qui

(*a*) Burckhardt (*Cicerone,* II, p. 49) considère l'église double de San Francesco à Assise (construite, de 1223 à 1253, par Jacob l'Allemand et Philippe de Campello), comme l'une des premières églises gothiques de l'Italie.

Ruskin a sans doute en vue ici le *gothique italien* dont San Francesco s'éloigne beaucoup, en effet.

TEMPORIBVS · HIC · SVIS · PHYLOSOPHIE
ATQ · MEDICINE · CVLMEN · FVIT · ET MAGISTER
GALILEVS · DEGALILEIS · OLIM · BONAIVTIS · QV
ETIAM · SVMMO · IN MAGISTRATV · MIRO ·
QVODAM · MODO REM · PVBLICAM · DILEXIT
CVIVS · SANCTE · MEMORIE · BENE ACTE
VITE PIE · BENEDICTVS · FILIVS · HVNC · TVMV

firent vœu à Dieu que cela deviendrait davantage. Et ils firent en sorte que cela devînt aussitôt davantage. La conséquence immédiate de cette action, à Florence, fut la résolution que prit cette ville de remplacer sa jolie vieille petite église octogone par une belle cathédrale, en forme de croix, et d'élever, à côté d'elle, un tour qui rivalisât avec la tour de Babel. Vous avez ces deux édifices à portée de vue.

6. Mais vous n'avez pas à vous occuper d'eux maintenant ; vous n'avez à vous occuper que de ces deux églises, plus anciennes : Sainte-Croix et Sainte-Marie. Les deux hommes qui furent les vrais constructeurs de celles-ci furent les deux grandes Puissances religieuses et les deux grands Réformateurs du XIII[e] siècle : saint François, qui enseigna aux chrétiens comment ils devaient se conduire, et saint Dominique, qui leur enseigna ce qu'ils devaient croire ; l'un fut l'Apôtre des Œuvres, l'autre l'Apôtre de la Foi. Chacun d'eux envoya sa petite compagnie de disciples pour enseigner et prêcher à Florence : saint François, en 1212, saint Dominique, en 1220.

Les compagnies naissantes furent installées, l'une à dix minutes de marche à l'est du vieux Baptistère, l'autre à cinq minutes de marche à l'ouest de celui-ci. Elles restèrent tranquillement dans ces logements qu'on leur avait donnés, prêchant et enseignant pendant une grande partie du siècle, jusqu'à ce qu'elles eussent, pour ainsi dire, embrasé la ville et que Florence éclatât en cette poésie chrétienne et en cette architecture (*a*) dont vous avez entendu beaucoup parler. Elle éclata en floraison d'Arnolfo, de Giotto, de Dante, d'Orcagna et de leurs pareils.

(*a*) *She burst out into Christian poetry and architecture.*

C'est pour voir et pour comprendre les œuvres de ceux-ci que vous faites profession d'être venu ici.

Florence, ainsi embrasée, aida d'abord ses maîtres à bâtir de plus belles églises. Les Dominicains ou Frères Blancs, Prédicateurs de la Foi, commencèrent à construire leur église de Sainte-Marie en 1279. Les Franciscains ou Frères Noirs, Prédicateurs des Œuvres, posèrent la première pierre de cette église de Sainte-Croix en 1294. Et toute la ville posa les fondations de sa nouvelle cathédrale en 1298. Les Dominicains dessinèrent eux-mêmes le plan de leur construction; mais les Franciscains et la ville firent travailler le premier grand maître de l'art Gothique, Arnolfo, avec Giotto à son côté, et Dante observant le tout, et leur soufflant de temps à autre un mot à l'oreille.

7. Vous êtes ici à côté du maître-autel de l'église Franciscaine, sous une voûte de l'édifice d'Arnolfo, portant encore au moins quelques traces de la couleur de Giotto encore fraîche: et, en face de vous, sur le petit autel, se trouve un portrait réputé authentique de saint François, peint d'après nature, par le maître de Giotto (*a*).

Je peux difficilement blâmer mes deux amis anglais de ne pas avoir regardé à l'intérieur de la chapelle. Aucun trait de tout cet art ne peut être saisi, sauf dans la lumière du matin, de bonne heure. Et, dans n'importe quelle lumière, cette vue ne présente que peu d'intérêt, à moins que vous ne compreniez les relations qui unissaient Giotto à saint François et saint François à l'humanité.

Remarquez maintenant que, parmi les autres grands

(*a*) Cimabué. On attribue plutôt ce « portrait » (?) à Margaritone d'Arezzo. Il date, en tous cas, du XIII[e] siècle (voir Burckhardt : *Cicerone,* 510 (g)).

peintres d'Italie, Giotto se distingue par son sens pratique. Ce que d'autres rêvèrent, il l'exécuta. Il savait travailler la mosaïque, il savait travailler le marbre, il savait peindre et il savait bâtir ; et tout cela parfaitement : un homme de suprême intelligence, de suprême bon sens. Il se range donc, tout d'abord, parmi les disciples des Apôtres des Œuvres et consacre presque tout son temps à ce même apostolat (*a*).

Or l'Évangile des Œuvres, d'après saint François, repose sur trois principes : Il faut travailler sans argent et être pauvre. Il faut travailler sans complaisance et être chaste. Il faut travailler suivant les ordres reçus et être obéissant.

Tels sont les trois Articles des œuvres Italiennes, selon saint François. C'est grâce à eux que grandit cette foule de jolies choses que vous êtes venu voir ici.

8. Et si vous voulez bien, à présent, prendre vos jumelles et examiner la voûte de l'édifice d'Arnolfo, vous verrez que c'est une jolie voûte d'arête Gothique, en quatre compartiments, ornés chacun d'un médaillon peint par Giotto. Celui qui se trouve au-dessus de l'autel repré-

(*a*) Cf : *Giotto and his work at Padua* (§ 17 et 18) : Giotto, comme tous les grands peintres de cette époque, était surtout un décorateur nomade ; il avait à Florence une *bottega*, ou échoppe, pour la production et la vente d'œuvres de faible importance. Il n'y avait rien alors de semblable à nos « studios ». Un artiste avait terminé ses « études » à l'âge de dix-huit ans ; il devenait ensuite un *lavoratore*, un artisan, un homme qui connaissait son métier et produisait des œuvres d'une valeur donnée, pour un prix donné. Il n'était troublé par aucune abstraction philosophique, et ne songeait pas à s'enfermer pour recevoir l'inspiration, puisqu'elle venait à lui aussi naturellement que les rayons de soleil, entrant par sa fenêtre, et à la lumière desquels il travaillait.....

« Ainsi Giotto, en serein artisan, parcourut l'Italie en long et en large. »

Ses œuvres attestent encore d'un ou de plusieurs séjours à Rome, à Assise, à Arezzo, à Padoue, à Ravenne ; elles ont été détruites à Naples. La tradition parle aussi de son passage à Vérone, à Ferrare et à Avignon (?).

sente saint François lui-même; les trois autres représentent ses Vertus Dominantes. En face, au-dessus de l'entrée, la Pauvreté; à sa droite, l'Obéissance; à sa gauche, la Chasteté.

La Pauvreté, avec des ailes grises, vêtue d'une robe rouge rapiécée, un nimbe de gloire hexagonal au-dessus de la tête, fuit devant un chien noir dont on voit la tête dans un coin du médaillon.

La Chasteté, voilée, est emprisonnée dans une tour, tandis que des anges veillent sur elle.

L'Obéissance, la main sur un livre, porte un joug sur les épaules.

Ce même groupe en quatrefeuille, représentant saint François et ses trois Vertus Dominantes, a été peint aussi par Giotto, mais avec plus de développements, sur la voûte d'arête de l'église inférieure d'Assise; et il serait intéressant de résoudre la question de savoir laquelle des deux voûtes fut peinte la première (*a*).

Votre Guide de Murray vous dit que les fresques de cette chapelle ont été peintes entre 1296 et 1304; mais, comme elles représentent, parmi d'autres personnages, saint Louis de Toulouse, qui ne fut pas canonisé avant 1317, cette affirmation n'est guère soutenable. Il faut remarquer aussi que, la première pierre de l'église ayant été posée seulement en 1294, quand Giotto était encore un jeune homme de dix-huit ans, il est peu vraisemblable

(*a*) C'est très probablement celle d'Assise (voir note § 1). Il faut donc considérer ces médaillons de la voûte, non comme une première ébauche des sujets d'Assise, mais comme un résumé qui n'a conservé que les traits essentiels du plan primitif.

C'est ainsi que la Pauvreté porte toujours sa robe rapiécée et son nimbe hexagonal; elle est toujours persécutée par un chien — la brutalité. Les symboles de la tour gardée par les anges et du joug se retrouvent également à Assise.

que, deux ans plus tard, elle fût prête à être peinte ou lui en mesure d'exécuter une œuvre représentant son plan de théologie pratique (*a*).

Bien plus, Arnolfo, le constructeur du corps principal de l'église, mourut en 1310 (*b*), et, comme saint Louis de Toulouse ne fut un saint que sept ans plus tard, et que, pour cette raison, les fresques, à côté de la fenêtre, ne purent être peintes au temps d'Arnolfo, une autre question se pose : Arnolfo laissa-t-il, oui ou non, les chapelles ou l'église dans leur forme actuelle ?

9. Maintenant que je vous ai montré où est le saint Louis de Giotto, je vous demanderai de réfléchir un instant à cette question jusqu'à ce que votre curiosité soit éveillée ; je tâcherai ensuite de la satisfaire. Je vous prierai donc de quitter, pour le moment, notre petite chapelle et de descendre (*c*) la nef, jusqu'à ce que vous soyez arrivé à deux pierres tombales, près de l'extrémité ouest (*d*). Regardez alors autour de vous, et voyez quelle église est Santa Croce.

Sans regarder du tout autour de vous, vous pouvez trouver dans votre Murray l'utile information que c'est une église « formée d'une nef centrale très spacieuse et de nefs latérales séparées par sept beaux arcs brisés ». Et comme vous serez, en touriste pressé, heureux d'en apprendre autant *sans* regarder, il est peu vraisemblable

(*a*) La divergence d'opinion au sujet de la date de naissance de Giotto — il aurait d'après nous vingt-quatre ans — n'enlève pas toute valeur à cette critique. Les auteurs les plus récents assignent d'ailleurs à ces fresques une date postérieure à 1317 (voir note (*a*), § 1).

(*b*) La date de 1315, renseignée par Burckhardt, ne diminue guère la force de l'argument.

(*c*) *Walk down* — du chœur vers l'entrée.

(*d*) C'est-à-dire près de l'entrée, l'église étant orientée O.-E.

que vous vous aperceviez que cette nef centrale et quc ces deux belles nefs latérales réclament, pour votre complet bien-être actuel, des murs, aux deux extrémités, et un toit par là-dessus. Il cst à peine possible que vous ayez été frappé, en entrant, par la curieuse disposition des vitraux, à l'extrémité est; encore moins vraisemblable que, en redescendant la nef, vous ayez, à ce moment, observé la très petite fenêtre circulaire située à l'extrémité ouest; mais il y a une chance sur mille que, après avoir été poussé, de tombe en tombe, autour des bas-côtés et des chapelles, vous preniez encore ce surcroît de peine de regarder vers le toit; — à moins que vous ne le fassiez à présent, à loisir.

Cette vue produira sur vous, même à votre insu, un ccrtain effet. Vous retournerez chez vous avec l'impression générale que Santa Croce est, pour une raison ou pour une autre, la plus laide église Gothique que vous ayez jamais visitée. — Bien; il en est réellement ainsi. Voulez-vous, à présent, prendre la peine de voir pourquoi?

10. Il y a deux traits desquels, plus que de tous les autres, dépendent la grâce et le charme d'une belle construction Gothique : la légèreté dc ses voûtes, et les proportions et la fantaisie de ses ornements. *Cette* église de Santa Croce n'a pas de voûte du tout, mais elle a le plafond d'unc grange de ferme. Ses fenêtres sont toutes du même modèle, — ce très prosaïque modèle formé de deux arcs brisés surmontés, au milieu, d'une ouverture circulaire.

Et pour rendre la nudité du plafond plus évidente, les bas-côtés sont divisés par une succession de hangars, correspondant à chaque arc. Dans les bas-côtés du

Campo-Santo de Pise, la surface unie du plafond laisse l'œil libre de voir les ornements; mais ici, une succession de poutres et de lattes, sortant et rentrant, donne l'impression d'une rangée d'étables plutôt que celle d'un bas-côté d'église. Enfin, alors que, dans la belle architecture Gothique, toute la perspective s'achève glorieusement dans l'abside haute et lointaine, ici la nef est coupée par une ligne de dix chapelles, l'abside formant seulement un renfoncement plus considérable, au milieu. L'église n'a donc pas, à proprement parler, la forme d'une croix, mais bien plutôt celle d'un T.

Cette grossière et disgracieuse disposition peut-elle vraiment correspondre au plan du célèbre Arnolfo ?

— Oui, ceci est du plus pur Gothique d'Arnolfo, pas beau du tout, méritant cependant notre examen le plus réfléchi. Nous déterminerons complètement, un autre jour, son caractère ; aujourd'hui, nous nous occuperons seulement de cette forme préchrétienne de la lettre T, accusée dans la ligne des chapelles.

11. Il faut observer, à ce sujet, que les premières églises Chrétiennes, construites dans les catacombes, prirent naturellement la forme d'une croix émoussée : une chambre carrée ayant un renfoncement voûté de chaque côté. Plus tard, les églises Byzantines furent construites en forme de croix grecque. Les ornements héraldiques et autres, en forme de croix grecque, sont, en partie, signe de gloire et de victoire et, en partie, signe de lumière et de divine présence spirituelle (1).

Cependant les Franciscains et les Dominicains ne

(1) *Voir sur ce sujet, Mr. R. St. J. Tyrwhitt* : « Art-Teaching of the Primitive Church ». (Publication de la *Society for the Promotion of Christian Knowledge*, 1874).

voyaient pas dans la croix un signe de triomphe, mais bien un signe d'épreuve (1). Les blessures de leur Seigneur devaient être leur héritage. Ils devaient donc rechercher, avant tout, que la croix figurée par leur église se rapprochât, le plus possible, d'une forme correspondant à celle de l'instrument de supplice. C'est ainsi qu'ils usèrent, non pas de la forme du signe de paix, mais de celle de la lettre T — de la Fourche ou du Gibet.

Leurs églises étaient construites pour l'usage, non pour la parade et la satisfaction d'orgueil ecclésiastique

(1) *Je n'ai jamais eu le temps d'étudier complètement la discipline de l'église Chrétienne primitive ; aussi ne suis-je pas certain de connaître toutes les autres causes auxquelles le choix de la forme de la basilique peut être attribué, ou par quelles autres communautés cette forme a pu être adoptée. Le symbolisme, par exemple, a beaucoup d'influence sur les Franciscains. et les Dominicains se préoccupent plutôt de faciliter la prédication ; mais, dans tous les cas et en tous lieux, la transformation de la tribune fermée en abside brillamment éclairée indique un changement correspondant dans le sentiment Chrétien : ce dernier considérant l'église tantôt comme un lieu de justice et d'enseignement public, tantôt comme un lieu où les fidèles, séparément ou en corps, rendent gloire à Dieu.*

Le passage suivant de l'excellente histoire de l'abbaye de Westminster, écrite par son Doyen, devrait être lu également dans l'église Florentine : « L'église qui se rapproche le plus de l'abbaye de Westminster, à ce point de vue, est Santa Croce, à Florence. Là, comme ici, la destination actuelle de l'édifice ne correspond aucunement au plan primitif, mais a été déterminée par différentes causes. Comme église de l'un des deux grands ordres prêcheurs, sa nef devait être beaucoup trop grande relativement au chœur. Cet ordre étant celui des Franciscains, lié par un vœu de pauvreté, son caractère de simplicité devait conserver les nefs libres de toute ornementation superflue. La popularité des Franciscains, surtout dans un couvent honoré de la visite de saint François lui-même, fit que non seulement ils inspirèrent les principales fêtes publiques, mais encore que de nombreuses familles leur firent l'aumône. Ils durent, par conséquent, favoriser les rapports qui rattachaient ces dernières à leur église, et c'est ainsi qu'on enterra successivement, dans ces tombeaux surchargés d'étendards et de motifs représentant leurs hauts faits, quelques-uns des personnages les plus illustres du XVe siècle, non tant à cause de leur mérite que de leur lien de sang ou d'amitié avec ces familles nobles de Florence. Il advint, comme par accident, que Michel-Ange fut déposé dans le caveau de Buonarotti, et Galilée dans celui des Viviani, comme précepteur d'une de leurs maisons. C'est à partir de l'érection de ces deux monuments que Santa Croce devint graduellement le panthéon reconnu du génie Italien. »

ou civique. Ils avaient besoin de place pour prêcher, pour prier, pour faire le sacrifice de la messe et le service des morts ; ils n'avaient pas l'intention de montrer à quelle hauteur ils pouvaient élever des tours et quelle largeur ils pouvaient donner à leurs voûtes. Des murs solides et le toit d'une grange, voilà ce que demandaient les Franciscains à leur Arnolfo, et voilà ce qu'Arnolfo leur donna complètement et sagement ; la division du plafond était un nouveau moyen d'augmenter sa solidité, très apprécié à cette époque.

12. Cette sévérité d'esprit ne dura pas longtemps. Arnolfo d'abord, Cimabue et Giotto ensuite, enfin le Ciel et la Nature eurent d'autres desseins. Il y avait d'autres enseignements à tirer de la vie du Christ que Son supplice et que Sa mort. Voyez, cependant, combien cette forme sévère, rendue à sa simplicité, serait imposante. Ce n'est pas l'ancienne église qui est, en elle-même, peu touchante. C'est l'ancienne église défigurée par Vasari, par Michel-Ange et par la Florence moderne (*a*). Voyez ces lourds tombeaux, à votre droite et à votre gauche, aux murs des bas-côtés, avec leur sommet tantôt arrondi, tantôt en fronton, et leur piteuse surcharge de sculptures s'efforçant de paraître sublimes par leur masse et pathétiques par leur luxe. Enlevez-les toutes de là, en imagination ; figurez-vous le vaste hall, avec ses piliers massifs — non pas badigeonnés d'une couleur pilule de calomel, comme maintenant, mais ayant conservé la teinte de la pierre, — avec son plafond de vrai bois rude et avec un peuple priant au-dessous, tenace dans ses mœurs et pur dans sa vie comme ses rochers et ses bois

(*a*) L'intérieur de l'église fut « restauré » en 1560, par Vasari, qui effaça une grande partie des peintures giottesques, décorant les murs.

d'oliviers. Voilà ce qu'était la Santa Croce d'Arnolfo. Son œuvre ne resta pas longtemps privée de la grâce du Ciel.

Cette même ligne de chapelles, où nous avons trouvé notre saint Louis, révèle déjà un changement de caractère. *Elles* n'ont pas plafond de hangar, mais elles sont couvertes de vraies voûtes Gothiques. Notre code de Lois Franciscain est peint sur les quatre compartiments de l'une d'elles.

Il est donc probable que, même dans leur maçonnerie, ces chapelles sont postérieures au reste de l'église. Dans leur décoration, elles le sont assurément; elles appartiennent à l'époque où l'histoire de saint François commençait à devenir une tradition passionnante, racontée et peinte partout, avec ferveur.

Voyez, dans le centre de l'église, combien ce renfoncement surélevé, tenant lieu d'abside, dégage de noblesse, dans l'ombre colorée qui enveloppe la lumière projetée par ses fenêtres, de forme si simple pourtant. Vous n'avez pas à vous amuser ici à rechercher les motifs d'architecture bien équilibrés que nous offrirait un artiste Français ou Anglais, dit Arnolfo : « Vous avez à lire et à songer, à l'intérieur de ces murs sévères que j'ai élevés, et sur lesquels des mains immortelles écriront. »

Nous allons donc retourner vers cette ligne de chapelles manuscrites. Mais, auparavant, regardez ces deux pierres tombales près desquelles vous vous trouvez. La plus éloignée de l'extrémité occidentale est l'une des plus belles sculptures du XIVe siècle. Elle renferme des éléments de perfection très simples, par la pénétration desquels vous pourrez éprouver votre pouvoir de compréhension ; vous n'aurez pas à vous occuper de questions plus délicates, pour le moment.

13. Elle représente un vieillard, enveloppé de l'ample chape, à plis profonds, portée par les clercs et les gentilshommes de Florence, de 1300 à 1500. Il gît, mort, un livre sur la poitrine, sur lequel ses mains sont croisées; à ses pieds, est gravée cette inscription : « Temporibus hic suis phylosophye atq. medicine culmen fuit Galileus de Galileis olim Bonajutis qui etiam summo in magistratu miro quodam modo rempublicam dilexit, cujus sancte memorie bene acte vite pie benedictus filius hunc tumulum patri sibi suisq. posteris edidit. »

M. Murray vous dit que les effigies « en bas-relief » (hélas oui, suffisamment « bas » aujourd'hui que l'usure a transformé ces reliefs, jadis très accusés, en des pierres presque unies, portant seulement la trace des traits les plus profonds encore conservés) qui couvrent le sol de Santa Croce et dont la pierre dont nous nous occupons est un exemple caractéristique, sont « intéressantes par le costume », mais que, « excepté pour Jean Ketterick, évêque de Saint-David's, peu d'autres noms présentent quelque intérêt en dehors des murs de Florence ». Comme cependant vous vous trouvez, à présent, dans les murs de Florence, vous condescendrez peut-être à vous intéresser quelque peu à ce parent ou à cet ancêtre de ce Galilée que Florence rendit en vérité intéressant au dehors et ne toléra pas dans ses murs (1).

Je ne suis pas certain de construire exactement, dans l'inscription, la phrase ci-dessus : « *cujus sancte memo-*

(1) « *Seven years a prisoner at the city gate,*
Let in but in his grave-clothes. »
[*Rogers'* « *Italy* » (*a*).]

(*a*) « Sept ans proscrit, Florence ne le laissa rentrer qu'enveloppé d'un linceul. »

rie bene acte », mais voici le sens général du texte : « Ce Galileo des Galilei était, en son temps, éminent en philosophie et en médecine. Investi de la plus haute magistrature, il aima infiniment la république. Son fils, béni dans l'héritage de sa sainte mémoire et de sa vie pieuse et bien remplie, érigea cette tombe pour son père, pour lui-même et pour sa postérité. »

Il n'y a pas de date ; mais la dalle immédiatement derrière celle-ci, près de la porte ouest, du même style, mais d'un travail postérieur et inférieur, est datée — j'ai oublié maintenant de quelle année — du commencement du xve siècle.

Florence était encore dans sa gloire ; et vous pouvez, en lisant cette épitaphe, voir sur quoi cette gloire était basée. La philosophie était étudiée *en même temps que les arts utiles* et comme une partie intégrante de ceux-ci. Les maîtres en ces arts devenaient naturellement les maîtres des affaires publiques. Dans l'exercice de cette magistrature, ils aimaient l'État sans servilité ni cupidité. Les fils honoraient leur père et recevaient l'honneur de leur père comme un héritage béni. Souvenez-vous de la phrase : « vite pie benedictus filius » pour la comparer avec le « nos nequiores » des jours de décadence de tous les États — surtout à présent, à Florence, en France et en Angleterre.

14. Ceci surtout pour l'intérêt local du nom. Occupons-nous, maintenant, de l'intérêt universel que présente cette tombe, au point de vue de l'art.

C'est la vertu suprême de tout grand art que, quelque minime que soit le fragment épargné par les injures du temps, ce fragment n'en reste pas moins charmant. Aussi longtemps que vous pourrez voir quelque chose, vous

pourrez voir... presque tout, tant la main du maître sera suggestive de son âme.

Ici, vous êtes délivré, pour cette fois, de toute restauration. Personne ne se soucie de cette tombe. Si seulement Florence consentait à mettre toutes ses sculptures et ses peintures anciennes sous ses pieds, et à s'en servir comme pierres tombales et comme tapis, elle se montrerait plus clémente, à leur égard, qu'elle ne l'est à présent. Ici, au moins, le peu qui reste est vrai.

Et, si vous vous y arrêtez longtemps, vous trouverez que ce n'est pas si peu. Ce visage usé est, encore aujourd'hui, un excellent portrait du vieillard, quoique l'artiste semble l'avoir fait surgir par hasard de la pierre, par quelques rudes coups de ciseau; et la draperie tombante de cette chape est, dans ses quelques lignes, parfaite et délicate au delà de toute description.

Voici l'occasion de mettre à l'épreuve, simplement mais très utilement, votre capacité de compréhension de la sculpture et de la peinture Florentines. Si vous pouvez voir que les lignes de la chape sont à la fois exactes et charmantes, que le choix des plis est exquis, par le caractère ornemental et la combinaison des lignes, et que leur aisance et leur souplesse sont complètes, malgré la sobriété du dessin indiqué seulement par quelques traits obscurs, vous pourrez alors comprendre le dessin de Giotto et de Botticelli, la sculpture de Donatello et de Luca. Mais, si vous ne voyez rien dans *cette* sculpture, vous ne verrez rien non plus dans les leurs, *des* leurs (*a*).

Vous pourrez comprendre les œuvres dans lesquelles

(*a*) *You will see nothing in theirs, of theirs.*

ils préfèrent imiter la chair ou la soie, ou se servir du marbre pour se livrer à quelque jonglerie vulgaire et moderne (et cela leur arrive souvent), vous pourrez voir, en un mot, tout ce qui est Français, ou Américain ou Cockney (*a*) dans leur œuvre, mais vous ne verrez jamais ce qui, dans leur œuvre, est Florentin et pour toujours sublime, à moins que vous ne puissiez aussi voir la beauté de ce vieillard, dans sa chape de citoyen.

15. Il y a cependant, dans cette sculpture, plus qu'un simple portrait et qu'une noble draperie. Le vieillard est couché sur un tapis brodé et, protégées par les parties plus saillantes du bas-relief, beaucoup des plus belles lignes de cette broderie sont restées presque intactes ; les franges et les glands surtout, travaillés avec un soin extrême, sont parfaitement conservés.

Si vous vous agenouillez, et si vous regardez attentivement les glands du coussin placé sous la tête et la manière dont ils remplissent les angles de la pierre, vous saurez — ou vous pourriez savoir, rien que par cet exemple, — ce qu'est une noble sculpture décorative, ce qu'elle a été depuis l'époque de la Grèce primitive jusqu'à celle de l'Italie moderne, ce qu'elle devrait être encore.

« Frange délicieusement sculptée ! » et vous venez justement de vous moquer des sculpteurs qui jonglent avec le marbre ? — Parfaitement ; il est impossible de trouver, dans n'importe quel musée d'Europe, une œuvre où l'on jongle moins avec le marbre... que dans ce tombeau. Essayez de comprendre la différence ; c'est un point on ne peut plus important pour toutes vos études de sculpture à venir.

(*a*) Londonien — dans le sens péjoratif.
Il s'agit ici, bien entendu, seulement de Donatello et de Luca della Robbia.

Je *vous ai dit*, souvenez-vous, que le vieux Galilée était couché sur un tapis brodé. Je ne crois pas que, si je ne vous l'avais pas dit, vous l'eussiez trouvé par vous-même. Cela ne ressemble pas tellement à un tapis.

Mais, si c'eût été une sculpture moderne truquée, vous eussiez dit, au premier abord : « Oh ! comme ce tapis est merveilleusement exécuté, il ne paraît pas du tout être en pierre, on a envie de l'enlever et de le secouer. »

Chaque fois que vous serez tenté de parler ainsi d'une draperie sculptée, soyez sûr, sans plus d'examen, que cette œuvre sera vile et détestable. Vous perdrez tout simplement votre temps et vous corromprez votre goût en la regardant. Rien n'est plus facile que d'imiter une draperie en travaillant le marbre. Vous pourrez bien, un jour, jeter une draperie et la sculpter si adroitement que le marbre en représentera parfaitement les plis. Mais ce n'est pas là de la sculpture, c'est de la fabrication mécanique.

Aucun grand sculpteur, depuis le commencement de l'art jusqu'à sa fin, n'a jamais exécuté et n'exécutera jamais une draperie trompe-l'œil. Il n'a ni le temps, ni la volonté de le faire. Son apprenti praticien peut le faire, si cela lui plaît. Un homme qui peut sculpter un membre ou un visage ne finit jamais les parties inférieures que d'un ciseau hâtif et dédaigneux, ou bien en choisissant si sévèrement, si strictement les lignes qu'il en dessine, que vous reconnaissez l'œuvre de l'imagination, non de l'imitation.

16. Mais si, comme dans ce cas, l'artiste doit opposer à la simplicité de son sujet central un riche arrière-plan — entrelacement de lignes ornementales destinées à faire ressortir la sévérité des lignes d'expression, — il vous sculptera un tapis, ou un arbre, ou une touffe de

roses avec ses franges, ses feuilles, ses épines, aussi riches que la nature les a faits, mais toujours avec le souci de la forme ornementale, jamais avec celui de l'imitation. Il exprimera pourtant le caractère naturel de ces objets avec vingt fois plus de précision et de netteté d'observation que le simple imitateur.

Examinez les glands du coussin et la manière dont ils s'unissent parfaitement à la frange; il n'est pas possible de voir de plus belle sculpture ornementale. Regardez ensuite les mêmes glands, à la même place de la dalle la plus proche de l'extrémité ouest de l'église, et vous verrez une imitation grossière de la manière du maître, faite par un élève appartenant cependant à une bonne école. (Remarquez les plis de la draperie, au pied de cette figure : ils sont coupés de façon à montrer l'ourlet de la robe aussi bien en dedans qu'en dehors, et ils sont beaux.)

En retournant à la chapelle de Giotto, gardez le côté gauche : précisément au delà de la porte nord, dans le bas-côté, se trouve le célèbre tombeau de C. Marsuppini par Desiderio de Settignano. Il est très beau, dans son genre ; seulement la draperie est surtout destinée ici à vous abuser, et elle n'est travaillée si délicatement que pour vous montrer la grande adresse du sculpteur; les plis en sont tout à fait vulgaires et mesquins. Si vous regardez à vos pieds, vous trouverez une autre tombe de la belle époque. En l'examinant, vous reconnaîtrez la différence entre l'art faux et l'art vrai, autant qu'il vous est possible de le faire actuellement. Et si vous aimez réellement et honnêtement ces humbles pierres, et si vous comprenez mieux la beauté qui repose en elles, il vous sera aussi donné de jouir de Giotto, dans la chapelle

duquel nous retournerons demain — pas aujourd'hui, car la lumière doit l'avoir quittée à présent.

Maintenant que votre attention est fixée sur les sculptures de ces dalles, il vaut mieux traverser et retraverser la nef et les bas-côtés, et vous faire une idée de ce champ de pierre sacré. Dans le transept nord, vous trouverez un beau chevalier, la plus belle de toutes ces tombes, au point de vue de la finesse du travail ; j'en excepte une, de la même main, dans le bas-côté sud, à l'endroit où il touche au transept sud. Examinez les lignes des niches Gothiques tracées au-dessus d'elles et ce qui reste des arabesques de leur armure. Ces œuvres sont beaucoup plus belles et d'une conception chevaleresque plus touchante que celle du saint Georges de Donatello ; celui-ci est surtout un morceau de vigoureux naturalisme basé sur ces vieilles tombes (*a*).

Si vous vous faites conduire, cet après-midi, à la Chartreuse du val d'Ema, vous pourrez y voir un exemplaire bien conservé de pierre tombale semblable, par Donatello lui-même : très beau, mais d'une perfection moins grande que les dalles plus anciennes dont il dérive (*b*). Vous pourrez y voir aussi l'ombre noyer

(*a*) Voir l'original au Bargello et sa reproduction sur la façade nord d'Or San Michele (saint Michel y figure comme patron des *armuriers*).

(*b*) C'est la pierre tombale du cardinal Angelo Acciauoli, attribuée à Donatello et à F. de San Gallo. Remarquez combien l'attitude du vieux Galileo (les mains croisées sur la poitrine — comme pour la prière —) respire davantage la piété et le recueillement. La robe du cardinal semble collée au corps ; ce n'est pas elle qu'a sculptée l'artiste, c'est le corps à travers elle — l'étoffe légère est plissée comme la soie.

Des préoccupations de réalisme — inconnues à l'auteur de la vieille pierre (attribuée à Agostino Santucci) — apparaissent en maints endroits : la rigidité du corps est intentionnellement rendue — le vieux Galileo semblait dormir, — la chair des mains et du visage est traitée avec une minutie extrême, le coussin cède davantage sous le poids de la tête, et il a semblé nécessaire à l'artiste d'indiquer, aux quatre coins, la grimace de l'étoffe à l'endroit où s'attachent

les dernières lueurs de la vie monastique. En y restant jusqu'à ce que les lucioles volent dans le crépuscule et en allant vous coucher en rentrant, vous serez mieux préparé pour la promenade de demain matin (si vous voulez en faire une autre avec moi) qu'en allant en soirée pour parler sentiment à propos de l'Italie et pour entendre rapporter les dernières nouvelles de Londres et de New-York.

les glands. Que dire des guirlandes de fruits, sous le poids desquelles semblent fléchir deux cariatides, et de la banderolle, dans laquelle se trouve enfilé un crâne — par les orbites, — comme une perle ?

DEUXIÈME MATIN

LA PORTE D'OR

17. Aujourd'hui, aussitôt que possible, et en tout cas avant de rien entreprendre d'autre, allons à l'église paroissiale de Giotto, Santa Maria Novella. Si, venant du palais Strozzi, nous prenons la « rue des Belles-Dames », nous y serons promptement.

Que rien ne vous arrête en chemin, ni connaissance, ni sacristain, ni distraction quelconque ; bornez-vous à faire ce que je vous dis. Remontez directement l'église jusqu'à l'abside (vous pouvez laisser reposer vos regards, pendant que vous marchez, sur l'éclat de ses vitraux — mais faites attention à la marche, à mi-chemin), — soulevez le rideau, passez derrière le grand autel de marbre et donnez à ceux qui vous suivent tout ce qu'ils désirent pour qu'ils se taisent ou qu'ils s'en aillent.

Vous savez très probablement déjà que les fresques qui vous entourent sont de Ghirlandajo. On vous a dit qu'elles sont très belles et, si vous êtes quelque peu connaisseur en peinture, vous apprécierez les portraits qu'elles renferment. Malgré cela, pour une raison ou pour une autre, ces fresques ne vous enthousiasment pas réellement et vous ne reviendrez pas souvent ici, n'est-ce pas ?

C'est facile à comprendre : Si vous avez une nature

délicate, elles ne sont pas assez délicates pour vous, et, si vous avez une nature vulgaire, elles ne sont pas assez vulgaires. Dans le premier cas, il faut que, durant quelques minutes, vous regardiez attentivement les deux fresques inférieures, près des fenêtres, afin que, par contraste, vous appréciiez mieux l'art que vous comptez étudier.

La fresque de gauche représente la naissance de la Vierge, celle de droite sa rencontre avec Élisabeth.

18. Il est difficile de voir un meilleur ouvrage d'orfèvrerie peinte et impossible d'en trouver un plus pompeux. Ghirlandajo n'était, à la fin de sa vie, qu'un orfèvre bien doué comme portraitiste. Il a fait ici son chef-d'œuvre. Il a donné à un long mur une perspective admirable; il a mis toute la ville de Florence dans la campagne accidentée qui s'étend derrière la maison d'Élisabeth ; il a sculpté un splendide bas-relief, dans le style de Luca della Robbia, dans la chambre à coucher de sainte Anne ; il a orné tous les pilastres, brodé toutes les robes, vocalisé et sonné des fanfares dans tous les coins. Tout cela est exécuté, à un point près, aussi bien que possible, et tout à fait aussi bien que Ghirlandajo pouvait l'exécuter. Mais le point où l'œuvre n'est pas parfaitement réussie est *précisément* le point vital. Et tout cela est simplement bon à rien.

Dégagez-vous de ce fatras d'orfèvrerie et ne regardez que la Visitation. Vous direz peut-être tout d'abord : « Quelles nobles et gracieuses figures ! » — Êtes-vous certain qu'elles soient gracieuses ? Regardez de nouveau, et vous verrez que les draperies semblent suspendues à elles comme à des porte-manteaux. De belles draperies, bien dessinées, suspendues à des porte-manteaux, pro-



duisent toujours un certain effet, surtout si elles sont disposées en plis larges et profonds ; mais c'est vraiment la seule grâce qui se dégage de ces figures.

Regardez ensuite attentivement la Vierge. Vous verrez qu'elle ne paraît pas du tout humble... mais bien niaise — comme d'ailleurs toutes les autres femmes de cette fresque.

Vous trouvez peut-être sainte Élisabeth agréable ? — Soit. Et d'après vous, elle dit : « D'où me vient ce bonheur que la mère de mon Seigneur vienne vers moi ? » (*a*) avec une grande dose de sérieux ? — Avec une grande dose de sérieux, en effet. Et maintenant, vous avez assez regardé ces deux femmes-là.

Jetez encore un rapide coup d'œil sur la Naissance de la Vierge. D'après votre Guide de Murray, les servantes forment « un groupe très gracieux ». C'est parfaitement exact. Ajoutons que celle qui tient l'enfant est assez jolie, que celle qui verse de l'eau la verse de très haut, très adroitement, sans éclabousser, et que la dame qui vient rendre visite à sainte Anne et voir le bébé a une démarche majestueuse et une bien belle robe. Quant au bas-relief, dans le style de Luca della Robbia, on pourrait vraiment croire qu'il est de ce sculpteur ! C'est, sans doute, maître Ghirlandajo, le plus beau choix de plaqué que vous ayez toujours sous la main, dans votre boutique ? (*b*)

19. A présent, cherchez le sacristain qui est poli et aimable, et demandez-lui de vous conduire dans le cloître vert, puis dans le petit cloître dont l'entrée se trouve

(*a*) *Luc*, I, 43.

(*b*) Observez encore l'attitude de sainte Anne. — Voir plus loin, § 19.

à droite, au bas de l'escalier (*a*). Faites-vous montrer alors la tombe de la marquise Strozzi Ridolfi. Dans l'enfoncement qui se trouve derrière cette tombe, très près du sol, et bien éclairées lorsqu'il fait beau, vous trouverez deux petites fresques, larges seulement d'un mètre à un mètre cinquante, peintes sur des bouts de murs de contour bizarre (en forme de quart de cercle), représentant, celle de gauche, la Rencontre de Joachim et d'Anna à la Porte d'Or, et celle de droite, la Naissance de la Vierge (*b*).

Il n'est pas absolument question ici de sonneries de fanfares, n'est-ce pas? Il n'y a pas d'or sur la porte, et quant à la Naissance de la Vierge... est-ce là tout? Bonté divine! On n'y retrouve ni bas-relief, ni belles robes, ni servante versant gracieusement de l'eau, ni procession de visiteurs!

Mais il y a une chose que vous pouvez voir ici, et que vous n'avez pas vue dans la fresque de Ghirlandajo, à moins d'être très subtil et de l'avoir cherchée... le Bébé! Vous ne verrez probablement pas, en ce monde, un fragment plus sincère de Giotto : un petit être, au visage rond, ponctué de petits yeux, emmailloté dans une bande!

Oui, Giotto était d'avis que la Vierge, à sa naissance, ne dut pas avoir une forme bien différente de celle-ci.

(*a*) Lorsqu'on sort de l'église par le transept gauche, on passe forcément par ce petit cloître avant d'entrer dans le cloître vert.

(*b*) Quoique ces fresques ne figurent pas sur les listes des œuvres authentiques de Giotto dressées notamment par Berenson et Perkins, il est très probable qu'elles appartiennent au groupe des œuvres florentines de sa jeunesse dont on a retrouvé si peu de vestiges (voir note § 1). M. Venturi (*die Madonna*) les attribue à l'*école de Giotto*, mais cette manière de désigner les œuvres d'attribution douteuse est d'un usage constant chez les critiques.

Mais regardez la servante qui vient précisément de terminer la toilette du nouveau-né : Frappée de crainte et d'étonnement, pleine d'amour, elle pose légèrement la main sur la tête de l'enfant qui n'a jamais pleuré. La bonne d'enfant qui vient de la prendre est... la bonne, et rien de plus ; extrêmement nette, très fière et très contente; elle serait de même avec n'importe quel autre enfant.

La sainte Anne de Ghirlandajo (j'aurais dû vous dire de remarquer cela, — vous pouvez encore le faire tantôt) — est assise, toute droite, dans son lit, dirigeant ou, tout au moins, surveillant tout ce qui se passe. La sainte Anne de Giotto, couchée sur l'oreiller, se tient appuyée sur le coude, la tête dans la main, à la fois épuisée et perdue dans ses pensées : elle sait que l'enfant sera bien soignée par les servantes ou par Dieu ; elle n'a besoin de s'occuper de rien.

Au pied du lit, se trouve la sage-femme et une servante qui apporte un breuvage à sainte Anne. La servante s'arrête, la voyant si tranquille, et demande à la sage-femme : « Le lui donnerai-je maintenant? » La sage-femme, les mains levées sous sa robe, dans l'attitude de l'action de grâce (que l'on peut toujours distinguer, je ne sais pour quelle raison, chez Giotto, de celle de la prière), répond du regard : « Laissez, elle n'a besoin de rien. »

A la porte, une seule visiteuse entre pour voir l'enfant. En fait d'ornements, il n'y a que le contour parfaitement simple du vase que porte la servante ; en fait de couleur, deux ou trois taches de rouge sobre, de blanc pur, du brun et du gris. C'est tout.

Si vous pouvez apprécier ceci, vous pouvez voir Florence ; mais sinon, amusez-vous dans cette ville, si cela

vous convient, par tous les moyens qu'il vous plaira, aussi longtemps que vous voudrez..., vous ne pourrez jamais la voir (*a*).

20. Mais, si cette fresque vous plaît tant soit peu, songez à ce que signifie ce plaisir. Je vous ai fait passer. à dessein, par la plus brillante ouverture, par le plus bruyant farrago de roulades et de fanfares que j'aie pu trouver à Florence, et voici que vous entendez un air de quatre notes, joué sur un pipeau de berger (*b*) par un

(*a*) Lorsque Giotto représentera plus tard cette même scène, sur les murs de l'Arena de Padoue, il accentuera encore ce caractère intime et familier : Outre le poupon du premier plan soigné par les servantes, qui est conservé il en place un deuxième que l'on présente à la mère couchée sur son lit, à l'arrière-plan.

A Santa Croce, Taddeo Gaddi (chap. Baroncelli) anime encore davantage la scène du premier plan : sainte Anne a disparu. Dans cette même église, Giovanni da Milano (chap. Runiccini) conserve les deux scènes ; Anne se lave les mains. La comparaison de ces différentes fresques montre combien l'esprit de Giotto s'était répandu sur son école, mais elle montre également l'injustice que l'on a fait à ses disciples en leur contestant toute originalité d'invention.

Quant aux représentations artificielles et théâtrales du même sujet, si la fresque de Ghirlandajo ne suffit pas pour vous édifier, allez voir à l'Annunziata celle d'André del Sarto, dans laquelle ce caractère se trouve encore accentué.

Il y a, au Palais Pitti, une vierge de Fra Filippo Lippi (nº 343), derrière laquelle le peintre a représenté la scène de sa naissance. C'est le style de Ghirlandajo, en plus pur — en plus primitif. (Remarquez, à droite, la *Rencontre de la Porte d'Or.*)

(*b*) Allusion à la tradition rapportée par Vasari, suivant laquelle Giotto fut recueilli par Cimabue, alors qu'il faisait paître le troupeau de son père : « Or, Cimabue allant un jour, pour ses affaires, de Florence à Vespignano, rencontra Giotto qui, pendant que son troupeau paissait, dessinait une brebis d'après nature, à l'aide d'un caillou pointu, sur une pierre plate et unie ; la nature seule lui avait enseigné à le faire. C'est pourquoi Cimabue, tout émerveillé, lui demanda s'il voulait le suivre et rester avec lui. L'enfant répondit que si son père y consentait, il irait volontiers. Cimabue demanda donc son consentement à Bondone qui le donna avec joie. Giotto fut donc amené à Florence. Après quelque temps, aidé par la nature et guidé par Cimabue, l'enfant parvint à imiter, non seulement la manière de son maître, mais aussi la nature même. Il bannit la manière grecque (byzantine), ressuscita le bon art de la peinture, et commença à *reproduire d'après nature les*

peintre qui ne fait le portrait de personne ; et cependant vous l'aimez ! Vous savez donc ce qu'est la musique.

Voici un autre petit motif, plus doux encore, exécuté par le même musicien ; je vous ai d'abord fait entendre le plus simple.

— Comment, cette fresque, à gauche, avec ce brillant ciel bleu et ces visages roses ! Tout le monde pourrait-il aimer cela ?

— Oui, mais, hélas, tout le ciel bleu est repeint. Il *a* toujours *été* bleu, cependant, et brillant aussi ; et j'ose dire que, l'œuvre une fois faite, tout le monde l'*a aimée.*

J'espère que vous connaissez l'histoire de Joachim et d'Anna ? Non pas que je la connaisse moi-même, dans tous les détails, et que, si vous l'ignorez, je veuille vous faire attendre pour vous la raconter. Tout ce que vous avez besoin de savoir (et c'est à peine si, devant cette fresque, vous devez en savoir tant), c'est qu'il y a ici un vieux mari et une vieille femme qui se rencontrent inopinément, après une longue séparation. Ils sont frappés d'une crainte sacrée, car ils se retrouvent à la place où ils se sont rendus, par l'ordre de Dieu, sans savoir ce qui les y attendait (*a*).

personnes vivantes, ce qui n'avait plus été fait depuis deux cents ans. » (Vasari : *Vite*, I, p. 370.)

On voit que les raisons pour lesquelles Vasari admire Giotto ne sont pas précisément les mêmes que celles qui provoquent l'enthousiasme de Ruskin. Nous nous trouvons, en effet, aujourd'hui beaucoup mieux placés que les Italiens de la Renaissance pour apprécier l'art idéaliste du XIVe siècle. Alors que ceux-ci n'y voyaient qu'une première étape vers le pompeux réalisme qu'ils cultivaient, nous y trouvons, au contraire, la source mystique et légendaire d'une inspiration qui sombra sous leur influence.

L'extrême indulgence de Ruskin pour le chroniqueur fantaisiste et le morne architecte des Offices reste pour nous une énigme inexplicable.

(*a*) D'après la *Légende Dorée* (p. 494 de la trad. de Wyzewa) et l'*Evangile de sainte Marie*, Anne et Joachim sont, au contraire, avertis par un ange qu'ils se rencontreront à la Porte d'Or. Leur émotion provient donc plutôt

« Alors ils se précipitèrent dans les bras l'un de l'autre, et s'embrassèrent ?

— Non, dit Giotto, pas cela. »

« Ils marchèrent à la rencontre l'un de l'autre, suivant un rythme conforme aux lois les plus sévères de la composition, leurs draperies formant des plis que personne, avant Raphaël, n'aurait pu disposer plus harmonieusement?

— Non, dit Giotto, pas cela. »

Sainte Anne s'est avancée le plus rapidement; les plis que forme sa robe, dirigés en arrière, vous en disent juste assez pour le comprendre. Elle a saisi saint Joachim par le manteau et l'attire doucement à elle. Saint Joachim a mis sa main sous le bras de sainte Anne, voyant qu'elle est prête à faiblir, et la soutient. Ils ne s'embrassent pas, ils se regardent seulement l'un l'autre dans les yeux, et un ange de Dieu met sa main sur leurs têtes (*a*).

21. Derrière eux, se trouvent deux personnages frustes, deux bergers de Joachim, occupés de leurs affaires personnelles ; l'un est nu-tête, l'autre porte le large capuchon Florentin auquel la pointe, qui le termine, donne la forme de la corolle, du pied-d'alouette ou de la violette. Tous deux transportent du gibier et parlent entre eux... de Jeanne la Salope et de sa marmite, ou de quelque autre chose semblable (*b*).

de la confirmation de la prédiction qui leur a été faite que du caractère inattendu de l'événement. Dans le *Protevangelion*, Anne s'écrie : « Je sais à présent que mon Seigneur m'a bénie ! »

(*a*) A l'Arena de Padoue (Giotto), Joachim et Anne se donnent un tendre et pieux baiser ; à Santa Croce (Taddeo Gaddi et G. da Milano), ils ont à peu près la même attitude qu'ici.

(*b*) Allusion au refrain de la chanson qui termine le dernier acte de *Love's Labour lost* (Shakespeare) : « *While greasy Joan doth keel the pot.* » Le

Ce ne sont pas là des personnages en harmonie avec la scène, suivant les lois du drame de Racine ou de Voltaire? — Soit, mais suivant Shakespeare ou Giotto, ce sont précisément les gens qu'il est vraisemblable de trouver là, tout aussi bien que l'ange. — On vous dira du reste, un de ces jours, que Giotto n'a pas eu le sens commun en plaçant *cet ange* dans un ciel dont le bleu pourra toujours être obtenu, identique, par le premier apothicaire venu. — A présent que vous avez vu Shakespeare et plusieurs autres hommes de tête et de cœur suivre la trace de ce berger, *vous* pouvez bien lui pardonner les grotesques qu'il a placés dans le coin de sa fresque. Mais qu'il se les soit pardonnés à lui-même, après l'éducation qu'il avait reçue, voilà le miracle? *Nous* voyons suffisamment aujourd'hui peindre des sujets simples; c'est pourquoi nous pensons qu'il est tout naturel que des bergers dessinent des bergers. Quel miracle y a-t-il à cela?

22. Je puis vous montrer comment, chez *ce* berger, cela semble merveilleux, si vous consentez à retourner avec moi dans l'église, pendant cinq minutes, et à monter dans la chapelle située à l'extrémité du transept sud. Si le jour est beau et si vous obtenez du sacristain qu'il lève le rideau de la fenêtre, dans le transept, l'éclairage sera suffisant pour que vous puissiez examiner une œuvre parfaitement authentique et très célèbre du maître de Giotto (*a*), et vous verrez à quelle école le garçon a été.

C'était un bon et brave maître, si jamais élève en eut.

berger à capuchon se retrouve à Padoue et dans les deux fresques de Santa Croce représentant le même sujet (Taddeo Gaddi et G. da Milano).

(*a*) Certains critiques modernes, se basant sur un texte de commande cité par Milanesi, attribuent cette vierge à Duccio de Sienne. Si la date de 1285 que l'on assigne à cette œuvre est exacte, elle a pu exercer une certaine influence sur Giotto (né vers 1270). Au reste les considérations émises par Ruskin ne perdent rien de leur valeur, l'art de Duccio empruntant à l'art

Si vous pénétrez la nature des grands hommes, vous comprendrez que leur maître est la moitié de leur vie; ils le savent bien, puisqu'ils aiment souvent mieux porter le nom de lcur maître que celui de leur famille.

Voyez maintenant à quel genre de travail Giotto a d'abord été employé : il n'y a littéralement pas un pouce carré de ce panneau — de trois mètres de haut sur environ deux mètres de large — qui ne soit travaillé en or et cn couleur, avec la finesse d'un manuscrit Grec. L'ornementation de la première page d'un missel Gothique de roi n'est pas plus fouillée que celle du trône de cette Madone; la Madone elle-mêmc ne veut être que grave et noble; elle n'est entourée que d'angcs.

Et voilà que cet impertinent petit drôle proclame que ses personnages doivent se passer d'or et de trône; oui,

byzantin les mêmes caractères généraux que celui de Cimabue. Il suffit d'étendre aux influences siennoises les remarques faites au sujet des influences florentines. Cette question est d'ailleurs loin d'être tranchée, certains auteurs maintenant l'ancienne attribution de cette madone à Cimabue, d'autres encore (comme Souida) désignant pour son auteur « le maître de la madone de Rucellai » qui aurait influencé à la fois Duccio et Cimabue, Sienne et Florence.

On peut se livrer, à l'Académie, à un intéressant travail de comparaison entre deux œuvres, l'une de Giotto, l'autre de Cimabue, représentant le même sujet : *La Vierge assise sur un trône et entourée d'anges.*

La Madone de Cimabue a le front masqué par la draperie, son menton est fuyant comme celui des vierges byzantines, elle trône... et rien de plus. Celle de Giotto, au contraire, a le front dégagé et le menton bien accusé. Sa poitrine maternelle n'est pas cachée sous son manteau, elle tient la cuisse de l'enfant d'un geste simple et familier.

Le trône de Cimabue semble soutenu en plein ciel par le vol d'anges; ceux-ci ont des ailes longues et puissantes. Le trône de Giotto repose sur la terre — comme sa foi. Des figures humaines — apôtres et prophètes — se mêlent au groupe des anges dont les ailes sont naturellement plus courtes. (Voir, sur cette même comparaison : Berenson, *Fior. Painters of the Renaissance*, pp. 13 et suiv.).

Cette madone de Rucellai sert, en quelque sorte, d'intermédiaire : Par la draperie, les anges et leur mode de groupement, elle se rapproche de celle de Cimabue, mais les traits du visage sont plus délicats et la main de la mère tient la jambe de l'enfant.

que la Porte d'Or elle-même ne sera pas dorée, que saint Joachim et sainte Anne devront se contenter d'un seul ange entr'eux deux, et que leurs serviteurs diront des blagues et que personne ne les en empêchera !

23. C'est tout à fait merveilleux, et c'eût été impossible si Cimabue, indépendamment du génie qu'il pouvait mettre dans *son* art, eût été un homme ordinaire. Quoique j'y aie beaucoup réfléchi, je n'ai pu m'expliquer cette transformation qu'après avoir vu l'œuvre de Cimabue à Assise, dans laquelle il se montre tout à fait aussi indépendant de son or que Giotto, capable même de dégager une émotion plus intense, de créer des œuvres plus sublimes — mais peut-être moins hardies et moins tendres — que celles de son élève (*a*). Mais, parmi toutes les Mater Dolorosa que la Chrétienté a créées jusqu'à ce jour, celle de Cimabue, à Assise, est la plus noble ; et aucun peintre n'a ajouté un anneau à la chaîne de pensées dans lesquelles il a synthétisé la création de la terre et prêché sa rédemption (*b*).

Il n'a évidemment jamais rebuté Giotto, depuis le jour où il le rencontra. Il lui a montré tout ce qu'il savait faire ;

(*a*) Dans la réaction violente de la plupart des critiques contre les erreurs répandues par Vasari, on a contesté successivement la plupart des œuvres que la tradition attribuait à Cimabue. Il semble cependant que quelque vérité se cache sous la « légende de Cimabue » ; le témoignage de Dante suffirait à l'établir, et, s'il faut réduire l'importance de l'école florentine, avant Giotto, on ne peut pourtant nier son existence. On attribue encore à Cimabue ou à son école les mosaïques de Pise, la Vierge de l'Académie de Florence et la Vierge d'Assise dont il est question ici (transept nord de l'église inférieure). Voir au sujet de cette dernière œuvre : Crowe et Cavalcaselle (*Storia della Pittura* I, p. 320). Voir de plus la nouvelle thèse d'A. Aubert (note *b*).

(*b*) Allusion aux deux séries de seize fresques, décorant le haut des murs de la grande nef de l'église supérieure d'Assise, et représentant des scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament.

Elles étaient autrefois attribuées, suivant Vasari, à Cimabue et à son école. Quoique l'état de dégradation, dans lequel elles se trouvent, rende leur

il a parlé avec lui de beaucoup de choses qu'il se sentait incapable de peindre ; il en a fait un ouvrier et un gentleman, avant tout un chrétien, et il l'a laissé pourtant... un berger. Et le ciel avait fait de ce berger un tel peintre que son épitaphe n'est nullement exagérée : *Ille ego sum per quem pictura extincta revixit* (*a*).

étude difficile, on a pu relever certaines analogies entre ces fresques et l'œuvre des mosaïstes romains du XIIIe siècle, spécialement de Cavallini. (Voir les notes de la dernière édition de l'*Histoire de la peinture italienne* — Crowe et Cavalcaselle.) C'est à cette influence romaine que l'on rapporte surtout aujourd'hui l'effort d'émancipation de Giotto. L'examen des mosaïques relatives à la vie de la Vierge décorant l'abside de Sainte-Marie-au-Transtévère, à Rome, et attribuées à Cavallini est concluant, à cet égard. On retrouve le plan général des compositions giottesques dans chaque épisode représenté (Naissance de la Vierge, Annonciation, Nativité, etc.). Même remarque pour les mosaïques de Sainte-Marie-Majeure, attribuées à Torriti (XIIIe siècle). Ce développement continu de la tradition nationale cadre parfaitement avec les conceptions de Ruskin, et l'importance qu'il attache à ces fresques d'Assise est très significative.

D'après un ouvrage récent d'Andreas Aubert (*Die San Francesco Kirche zu Assisi*, Leipzig 1907), Cimabue aurait collaboré avec Cavallini à la décoration des deux églises. Il aurait fait un long séjour à Rome, et serait devenu, en quelque sorte, un représentant de l'école romaine. Cette thèse, qui s'appuie sur des documents récemment découverts, concilie très heureusement l'opinion traditionnelle avec celle de la critique moderne.

(*a*) Nous croyons intéressant de reproduire ici, au sujet de l'enfance de Giotto, le passage suivant de : *Giotto and his Work at Padua* (§ 4), inspiré à Ruskin par la lecture de Vasari (voir note (*b*) § 20) : « Giotto naquit et passa ses années d'enfance à Vespignano, à 35 kilomètres environ au nord de Florence sur la route de Bologne.

« Peu de voyageurs oublient l'aspect particulier de cette région des Apennins. Lorsqu'on gravit les montagnes dont les contreforts les plus bas sont formés par les collines de Fiesole, on passe continuellement sous les murs de villas somptueuses et brillantes et à côté de haies de cyprès, entourant de beaux jardins en terrasse où les lauriers et les magnolias, immobiles comme des feuilles dans un tableau, incrustent alternativement le ciel bleu de leurs légères branches rose pâle et de la tache vert foncé de leur ombre, parsemée de globes d'argent épanouis, et laissent voir, de temps à autre, à travers le réseau de leur riche feuillage et de leur rouge floraison, les courbes lointaines que décrit l'Arno, au pied de ses collines couvertes d'oliviers, et les sommets empourprés des montagnes de Carrare qui se dressent en face du lointain occident, où des bandes de nuages immobiles brûlent au-dessus de la mer Pisane.

« Les collines de Fiesole une fois franchies, tout change : Le pays devient tout à coup solitaire. Çà et là, on aperçoit encore les constructions éparses

24. Un mot maintenant au sujet des repeints par lesquels cette *pictura extincta* a été « ressuscitée » pour s'accorder au goût moderne. Le ciel a été entièrement barbouillé d'une nouvelle couche de bleu ; les contours originaux de l'ange descendant et des nuages blancs qui le surmontent sont pourtant respectés avec un soin inusité.

L'idée du geste de l'ange, posant ses mains sur les deux têtes (comme un évêque le fait en hâte à la Confirmation, — j'en ai même vu un en expédier quatre ensemble comme Arnold de Winkelried) — exprime une bénédiction et témoigne de l'intervention divine, dans cette rencontre. Ce geste a été répété maintes fois dans la suite : on en retrouve un beau petit écho parmi les tableaux anciens de la collection d'Oxford. C'est la première fois qu'il apparaît, à ma connaissance, dans la

d'une ferme, gracieusement groupées sur le penchant d'une colline ; çà et là surgit une tour en ruines sur un rocher éloigné ; mais plus de jardins, plus de fleurs, plus de palais aux murs étincelants, rien que l'étendue grise d'une terre de montagne semée irrégulièrement de touffes de houx et d'oliviers. Ce paysage n'est pas sublime, car ses lignes sont humbles et douces ; il n'est pas désolé, car les vallées abondent en champs et en pâtures, il n'est pas non plus riche ou aimable, mais bien plutôt triste et brûlé du soleil. Son aspect sauvage s'accentue à chaque coude de la route montante, jusqu'à ce qu'enfin les bois les plus élevés — moitié chênes et moitié pins — qui s'étiolent sur les flancs de l'Apennin central, fassent place à une solitude pastorale où des rochers en ruine jonchent une herbe maigre, flétrie par la gelée... C'est dans ces montagnes que Giotto passa les dix premières années de sa vie ; c'est là, près de son village natal, que Cimabue le trouva, gravant un de ses moutons à la surface d'une pierre tendre. Son père, « un homme simple, un travailleur de la terre », le confia au peintre dont l'œuvre avait déjà fait retentir les rues de Florence de clameurs joyeuses. Il le suivit à Florence et devint son disciple.

« Représentons-nous l'émotion qui envahit l'enfant lorsque, debout à côté de Cimabue sur la crête de Fiesole, il aperçut, pour la première fois, les bois fleuris du Val d'Arno et, tout au fond, les tours innombrables de la Cité du Lys — alors qu'au plus profond de son âme se cachait encore la plus belle de toutes. Dix ans après, Giotto était choisi, parmi tous les peintres d'Italie, pour décorer le Vatican. »

peinture purement Italienne, mais l'idée en est Étrusque-Grecque et est employée par les sculpteurs Étrusques de la porte du Baptistère de Pise ; le *mauvais* ange rapproche les têtes de deux personnes bien différentes de celles dont nous nous occupons :... Hérodiade et sa fille (*a*).

Joachim et le berger au capuchon florentin sont tous deux complètement épargnés ; les contours de l'autre berger sont un peu renforcés. Les touffes noires de gazon, pendant auprès, sont des retouches ; c'étaient jadis des touffes de plantes dessinées avec énormément de soin et de délicatesse ; vous pouvez en voir une, qui a été épargnée, sur la plus haute arête du rocher, au-dessus des bergers — ses feuilles sont en forme de cœur. Tout le paysage est modifié et abîmé jusqu'à le rendre indéchiffrable.

25. Vous serez tenté de croire, tout d'abord, que, si quelque chose a été restauré, ce sont bien les laids pieds du plus laid des deux bergers. Il n'en est rien. On donne toujours aux pieds restaurés des orteils parfaitement orthodoxes et académiques, comme ceux de l'Apollon du Belvédère ; vous les auriez trouvés admirables. Ces pieds sont l'œuvre de Giotto, dans chaque détail, et il s'est appliqué à ce travail consciencieusement, essayant et essayant de nouveau... en vain. Il avait déjà de la peine à représenter des mains, à cette époque ; mais des pieds et des jambes nues ! — « Eh bien, se dit-il, je vais m'efforcer ! » et il finit réellement par obtenir une assez belle ligne, quand on la regarde de près ; mais, lorsqu'il met

(*a*) M. Mâle donne de ce geste une intéressante interprétation : « On répétait, quoique l'erreur eût été condamnée par les docteurs, que la Vierge était née à cet instant du baiser d'Anne et de Joachim » (*L'art religieux du XIII*[e] *s. en France*, p. 282).

L'ange aurait donc ici la même signification que le Saint-Esprit, dans l'Annonciation.

ensuite la lumière sur le sol, il n'ose pas toucher à ce précieux contour, si chèrement obtenu : il s'arrête tout autour, à un demi-centimètre, comme vous pouvez le constater (1).

Mais, si vous désirez savoir quelles jambes et quels pieds il *pouvait* dessiner, regardez les *agneaux* dans le coin de la fresque de l'arc, à votre gauche !

Je pourrais dire aussi beaucoup, malgré les repeints, de l'autre fresque, à votre droite : La Vierge se présentant elle-même au temple. C'est ici, pour autant que je me souvienne, que l'on rencontre, pour la première fois, la figure inclinée baisant le bord de la robe de la Vierge, à l'insu de celle-ci. La composition de cette fresque a servi d'exemple à beaucoup d'autres que vous connaissez très bien (et dont, soit dit en passant, les marches de l'escalier n'ont pas une meilleure perspective que celles-ci).

« *Ceci*, l'original ! » serez-vous tenté de dire, si vous connaissez quelque peu, dans ses grands traits, l'art de la Renaissance. « *Ceci*, du Giotto ! mais c'est un banal « réchauffé » (*a*) du Titien ! » — Non, mon ami, l'enfant qui a tant peiné pour dessiner cet escalier en perspective avait été porté en terre deux cents ans avant que le Titien n'eût fait ses premiers pas à Cadore. Mais, aussi vrai que Venise regarde la mer, Le Titien regarda ceci et en emporta le reflet avec lui, pour jamais (*b*).

(1) *C'est peut-être le restaurateur qui, en posant son blanc sur le sol, s'est arrêté ; mais il me semble qu'un restaurateur n'aurait pas fait preuve de tant de discernement et qu'il aurait été droit au contour, pour le gâter.*

(*a*) En français, dans le texte.

(*b*) Cette *Présentation* du Titien fut exécutée en 1539 pour l'*Albergo della Carita* (Académie de Venise).

Voir la *Légende dorée*, p. 496.

A Padoue, sainte Anne soutient la Vierge. Dans les fresques de Santa-Croce, Taddeo Gaddi et Giovanni de Milano ont donné une très grande im-

26. Quel est ce jeune peintre, pensez-vous, qui peut faire du Titien son copiste,... de Dante son ami? (*a*). Quelle puissance nouvelle y a-t-il ici, capable de changer le cœur de l'Italie? Devinez-vous, voyez-vous ces mots qu'il écrit sur ce mur fané?

« Vous verrez les choses... telles qu'elles sont (*b*).

portance à l'architecture du temple ; on sent percer chez eux le souci décoratif (voir la *Porte étroite*, § 80).

(*a*) Nous savons qu'en 1306, Dante visita Padoue et fut reçu par Giotto, dans sa maison.

(*b*) On retrouve cette même intention dans la description que fait Dante des bas-reliefs décorant le chemin qu'il suit pour gravir la montagne du Purgatoire. Il dit notamment, à propos de la « Ruine de Troie » (chant XII) : « Quel est donc le maître du pinceau ou du ciseau, capable de retracer les ombres et les poses qui, en ce lieu, — frapperaient d'étonnement l'esprit le plus pénétrant? — *Les morts paraissaient morts et les vivants paraissaient vivants. — Celui qui avait vu la réalité de ces choses ne vit pas mieux que moi* — tout ce que je foulai tant que je marchai la tête inclinée. » (Trad. Fiorentino.)

Il ne faut pas confondre cette tendance à représenter les choses telles qu'elles sont, parce que Dieu les a faites telles, avec la tendance réaliste moderne qui proscrit de la réalité tout élément d'idéalisation et vise à l'imitation servile (voir *Santa Croce*, § 15).

Un autre passage du *Purgatoire* est très suggestif, à ce point de vue. Il montre que l'impression esthétique gît bien plutôt, pour l'artiste médiéval, dans la satisfaction d'un sens, à l'exclusion des autres, que dans la joie que pourrait procurer l'illusion *complète* de la réalité. Il s'agit d'un bas-relief représentant David, dansant autour de l'arche : « Sur le devant, on apercevait une foule divisée en sept chœurs, faisant dire à un de mes sens : ils chantent et à un autre : ils ne chantent pas. De même pour la fumée de l'encens qu'on y avait représentée, *ma vue et mon odorat se partageaient entre le oui et le non.* » C'est à la faveur de ce partage que l'idéalisation s'opère (Cf. les tentatives de sculpture polychrome, les tableaux vivants, etc.).

Nous n'insistons sur ces données psychologiques que parce qu'elles nous sont fournies par l'artiste le plus conscient du XIV[e] siècle, en Italie, qui peut avoir exprimé ce que Giotto n'avait fait que sentir. (Voir note (*a*) § 7.)

Mais la distinction entre ces deux réalismes est plus profonde encore. Elle tient à la vision même du peintre, rationnelle ou symbolique. Le passage suivant de *Giotto and his Work at Padua* (§ 23) doit être confronté avec celui-ci pour éviter toute confusion : « Nous autres, modernes, soumis, en réalité, bien plus à l'influence des maîtres Hollandais qu'à celle des Italiens, préoccupés, avant tout, de la perfection du rendu en toute chose, nous avons coutume de mépriser ces œuvres Italiennes primitives, comme si leur simplicité résultait simplement de l'ignorance de leurs auteurs. Lorsque nos connaissances, sur l'art en général, se seront quelque peu développées, nous

« Et les plus infimes comme les plus grandes, parce que Dieu les a créées.

« Et les plus grandes comme les plus infimes, parce que Dieu *vous* a créé et vous a donné des yeux et un cœur. »

I. Vous verrez les choses... telles qu'elles sont. « C'est bien simple, direz-vous. » Il vous semble sans doute bien plus difficile et plus noble de peindre de brillants cortèges et des trônes dorés que sainte Anne affaissée sur son oreiller et ses servantes inactives.

Que ce soit simple ou non, c'est tout ce qu'on attend de vous, en ce monde : que vous voyiez les choses et les hommes, et vous-même... tels qu'ils sont, tel que vous êtes.

II. Et la plus infime comme la plus grande, parce que Dieu les a créées : le berger, le troupeau et l'herbe de la prairie, aussi bien que la Porte d'Or.

III. Mais aussi la porte d'or du Ciel même, d'où descendent les anges du Seigneur.

Tels sont les trois principes qu'enseignait Giotto, et l'on y croyait, en ce temps-là. Vous verrez bientôt une illustration plus brillante de cette Foi ; je voudrais seulement vous faire connaître, avant que nous quittions le cloître, une ou deux modifications frappantes et immédiates, apportées par cet enseignement dans l'école de Florence.

27. Comme Giotto voyait les choses simplement comme elles étaient, il découvrit tout naturellement qu'une chose

commencerons à soupçonner qu'un artiste de la puissance intellectuelle de Giotto ne considérait pas ses arbres resserrés en bouquets ou ses grêles architectures comme représentant parfaitement les bois de Judée ou les rues de Jérusalem. Nous commencerons à comprendre que l'art symbolique, qui s'adresse à l'imagination, existe au même titre que l'art réaliste qui l'a remplacé aujourd'hui, et que *les puissances de contemplation et de conception qui pouvaient se satisfaire et s'enthousiasmer en face de ces types simplifiés des objets de la nature revêtent une majesté plus grande que celles qui se trouvent à ce point dépendantes de la perfection de l'exécution qu'une erreur de perspective les paralyse et que l'absence de plein air les étouffe.* »

rouge était rouge, qu'une chose brune était brune, qu'une chose blanche... et ainsi de suite.

Les Grecs avaient peint n'importe quoi n'importe comment : des dieux noirs, des chevaux rouges, des lèvres et des joues blanches. Lorsque l'art des vases Étrusques passa dans les peintures de Cimabue ou dans les mosaïques de Tafi, la notion des couleurs ne fit guère de progrès (sauf que les Madones devaient porter une robe bleue et que, partout ailleurs, il fallait mettre le plus d'or possible). Giotto regarda brusquement tout ce brillant, toutes ces conventions; il déclara qu'il voyait le ciel bleu, la nappe blanche et les anges rosés, lorsqu'il en rêvait. Il fut le fondateur de toutes les écoles coloristes de l'Italie, y compris l'école Vénitienne, comme je vous le montrerai demain, s'il fait beau. Je dirai plus : personne après lui ne découvrit grand'chose concernant le coloris (*a*).

(*a*) Dans *Giotto and his Work at Padua* (§ 12), Ruskin découvre à la réforme de Giotto trois caractères principaux : l'usage de couleurs plus claires, l'emploi de masses plus larges et l'imitation plus fidèle de la nature. Il allie le premier de ces changements à l'évolution du coloris des miniatures, dans tout le nord de l'Europe, plus profond à la fin du XIIe et durant tout le XIIIe siècle, pâlissant progressivement au cours du XIVe : « Je n'ai pas examiné avec soin le coloris primitif Byzantin, mais il semble avoir été toujours relativement sombre — il l'est tout à fait dans les manuscrits. Quoique le choix que fit Giotto d'un coloris plus pâle ne constitue qu'un aspect de la grande réforme Européenne, il est rendu plus remarquable par le contraste violent avec lequel il s'oppose à la manière Byzantine ».

Le deuxième caractère se révèle surtout dans la draperie : « Les Byzantins avaient l'habitude de diviser la draperie par un grand nombre de plis étroits. Les sculptures Normande et Romaine avaient à peu près adopté le même procédé. Giotto fondit tous ces plis dans de larges masses de couleur; de sorte que ses compositions revêtent parfois, à ce point de vue, un aspect complètement titianesque ».

Mais c'est dans l' « imitation plus fidèle de la nature que gît la grande force de Giotto et tout le secret de la réforme qu'il accomplit. Ce ne fut ni par la profondeur de ses connaissances, ni par la découverte de nouvelles théories esthétiques, ni par la sûreté de son goût, ni par l'adoption de principes « idéaux » de sélection qu'il devint le chef de la nouvelle école Italienne ; ce fut simplement en s'intéressant à ce qui se passait autour de lui, en subs-

La résolution que prit Giotto de regarder les choses telles qu elles étaient, eut un autre résultat, plus profond : il s'y intéressa si ardemment qu'il ne put manquer de saisir leur *moment* décisif. Il y a un moment décisif en toute chose, et vous le manquerez certainement si vous y regardez nonchalamment. La Nature semble toujours, d'une manière ou d'une autre, s'efforcer de vous le faire manquer. « Je veux pénétrer cela du regard, devez-vous dire, sans tourner la tête », sinon vous n'en saisirez pas la trame. Vous verrez, dans la suite, que le trait caractéristique de toute l'œuvre de Giotto est le choix des moments. Je vais vous en donner, à l'instant deux exemples dans un tableau que, pour d'autres raisons, vous rapprocherez immédiatement de ces fresques.

Retournez par la Via delle Belle Donne, laissez à droite la Casa Strozzi, allez droit devant vous et traversez le marché (*a*).

Les Florentins croient avoir atteint le sommet de la civilisation et du raffinement parce qu'ils ont construit un nouveau Lung-Arno et, sur l'autre rive du fleuve, trois cheminées d'usine ; et pourtant ils étalent, pêle-mêle, dans leur marché, de la viande saignante, des pêches et des anchois ; cela mérite d'être vu. Mais la Madone que Luca della Robbia a sculptée, au-dessus de la porte de la chapelle, mérite davantage votre attention (*b*). Ne passez jamais par le marché sans la regarder :

tituant les mouvements des hommes vivants aux attitudes conventionnelles... et les incidents de la vie de chaque jour aux circonstances conventionnelles qu'il devint grand et le maître des grands ».

(*a*) Rendez-vous directement aux Offices (voir note (*b*)).

(*b*) Il s'agit, sans doute, de la petite église de San Piero Buoncosiglio, qui donnait sur le Mercato Vecchio, démoli en 1890. La madone de Luca della Robbia se trouve à présent au musée du Bargello (nº 29 du catalogue, Salle des Robbie).

que votre œil se porte successivement sur les plantes qui se trouvent à terre et sur les feuilles et les lis de Luca ; voyez comme il s'est efforcé sincèrement de transformer sa terre glaise en un jardin fleuri.

Mais aujourd'hui, rendez-vous directement aux Uffizi, ouvertes précisément à cette heure ; entrez dans la grande galerie, et là, à droite, le premier tableau que vous remarquerez sera l' « Agonie dans le jardin » de Giotto (n° 6) (*a*).

28. Il me semblait si terne que je ne pouvais croire auparavant que c'était une œuvre de Giotto. Cela provient en partie de la teinte morte de la couleur employée par le jeune peintre pour nous dire qu'il fait nuit ; mais cela provient davantage de la nature du sujet, de beaucoup au-dessus de son âge, et qu'il ne pouvait s'efforcer de rendre avec ardeur (*b*). Vous voyez que Giotto était encore

(*a*) A présent, n° 8 (catalogue de 1904).

(*b*) Ces hésitations étaient pleinement justifiées puisque l'œuvre était faussement attribuée à Giotto. Elle date, non de la jeunesse de Giotto, c'est-à-dire des dernières années du XIIIe siècle, mais bien de l'époque de Fra Angelico, dont don Lorenzo Monaco (1370-1425) — l'auteur de ce tableau — suivit la tendance.

Ruskin fut d'ailleurs informé de ce changement d'attribution (voir *Tour du Berger*, § 118) et répondit très justement aux critiques qu'on lui avait adressées à ce sujet que cette découverte ne modifiait pas la portée de ses observations.

En effet, sauf quelques innovations dans le coloris (rose et bleu clair) dues à l'influence de l'Angelico, la tradition giottesque s'était si bien conservée que les derniers représentants de l'école peignaient, en 1400, à peu près comme le premier, en 1300. Comme on le voit, Ruskin attribuait à l'inexpérience du jeune peintre des défauts techniques dus à la lassitude d'une école décadente, et croyait voir apparaître les premiers efforts d'un génie naissant dans une œuvre où brillait encore le dernier reflet de ce même génie, près de s'éteindre.

Cette confusion pouvait aisément s'établir dans son esprit, l'œuvre de L. Monaco ayant une valeur tout à fait exceptionnelle. M. P. Toesca trouve l'enthousiasme de Ruskin pleinement justifié (v. *Arte*, 1904, p. 173). Le coloris éteint qui a tant embarrassé Ruskin est précisément un des traits caractéristiques de Lorenzo Monaco. (Voir ses autres œuvres à l'Académie et aux Offices).

jeune : non seulement il ne savait pas du tout dessiner les pieds et les cachait, par conséquent, avec le plus grand soin, mais encore il avait beaucoup de peine à représenter les mains et il était obligé de les dessiner toutes, presque dans la mêmc position : les quatre doigts réunis. D'autre part, vons verrez, par le soin avec lequel il rend les touffes de gazon et les plantes, ce que devaient être les avant-plans de notre fresque de la Porte d'Or, avant qu'on ne les eût abîmés.

Il y a pourtant des choses que Giotto peut déjà comprendre, même à propos de cette Agonie, lorsqu'il fixe sur ce sujet son attention opiniâtre, et que ne peut traduire l'ancien symbole de l'ange portant le calice. Il va tenter de mieux vous exprimer sa pensée dans les deux petits tableaux de la prédelle. Ils sont si bien masqués par un grand sarcophage romain, et le nouveau vernis dont on les a enduits reflète si vivement la lumière que personne ne les voit ; il faut se faufiler comme un lézard pour apercevoir quelque chose (*a*).

« Ne boirai-je pas ce calice que m'a offert mon père ? » — En quoi consistait son amertume ? pensa Giotto. S'agit-il du crucifiement ? C'est un supplice terrible, sans doute, mais les larrons eurent aussi à le supporter, et beaucoup de pauvres diables ont à subir davantage sur nos champs de bataille. Mais... — Et il songea, et songea encore, et peignit enfin les deux petits tableaux de la prédelle.

29. Ils représentent naturellement deux épisodes postérieurs à celui de Gethsémani ; mais voycz le choix que fit notre jeune peintre, n'ayant que deux panneaux à rem-

(*a*) Cette observation ne se justifie plus aujourd'hui.

plir. Il avait le choix entre un grand nombre de scènes de supplice : la Flagellation, l'Ecce Homo, le Portement de Croix, tous épisodes habituellement représentés par les Margheritone et leur école, comme étant les plus douloureux (*a*).

— Non, se dit Giotto. Il y eut pire que tout cela. Plus d'un brave homme a eu à supporter des moqueries méprisantes, de mauvais traitements, plus d'un a reçu des crachats et des coups; mais qui a jamais été trahi à un tel point ? Qui jamais vit le cœur de sa mère percé d'un tel glaive ?

Il peint d'abord l'arrestation de Jésus, dans le jardin ; mais il n'y représente que deux figures principales — Judas et Pierre — naturellement, Judas et Pierre ont toujours été les deux figures principales dans l'ancienne composition Byzantine : Judas donnant le baiser, Pierre coupant l'oreille du serviteur des prêtres. Mais ici, ce ne sont pas seulement les deux figures principales, ce sont les seules que l'on voit, toutes les autres étant rejetées à l'arrière-plan. Pierre n'est pas occupé à lutter contre le serviteur ; il l'a renversé et se retourne brusquement vers Judas embrassant le Christ : « Quoi, c'est *toi* qui es le traître... toi !

(*a*) Margaritone d'Arezzo (né vers 1236) est cité par Vasari, avec Giunta Pisano, comme l'un des premiers peintres toscans qui réagit contre le style byzantin. Crowe et Cavalcaselle croient trouver des traces de l'activité de cette école, antérieure à Cimabue, dans le transept et le chœur de l'église supérieure d'Assise. C'est à Margaritone que l'on attribue le « portrait » de saint François de la chapelle des Bardi (voir *Santa Croce*, § 7).

La comparaison de cette œuvre avec un travail purement byzantin, comme les miniatures en mosaïques du XI[e] siècle de l'Opéra du Dôme (n[os] 87, 88) est tout à l'avantage de ces dernières, et tout nous porte à croire aujourd'hui que l'art de Duccio, de Cimabue et de Giotto participe davantage de la tradition byzantine, animée par l'influence des mosaïstes romains, que de l'exemple brutal et barbare de l'école de peinture indigène.

— Oui, dit Giotto, et toi aussi, dans une heure. »

Le second tableau est encore plus profondément senti. Il représente le Christ, amené au pied de la croix. On n'y voit pas de grands gestes de désespoir, on n'y entend pas de cris ni de lamentations. Son corps n'exprime violemment aucune faiblesse, aucune douleur. Flagellation, faiblesses, défaillances, blessures à vif, notre petit berger méprise tout cela. L'un des bourreaux enfonce violemment, à coups de marteau, la croix dans le sol; l'autre, non sans une certaine douceur, enlève la robe rouge des épaules du Christ. Saint Jean, à quelques pas de là, empêche la Vierge de s'avancer davantage. Elle ne regarde pas le Christ, elle tient les yeux *baissés* et s'efforce de se rapprocher.

3o. Maintenant, si vous le désirez, vous pouvez continuer à visiter le musée; vous pouvez voir la Fornarina et le merveilleux Rémouleur, et tout le reste. Je n'ai plus besoin de vous, avant demain matin.

Mais si vous préférez vous asseoir — supposons devant la Force de Sandro Boticelli, que je vous demanderai d'examiner un de ces jours, n° 1299, salle contiguë à la Tribune (*a*) — et lire ce passage d'une de mes leçons d'Oxford sur les relations existant entre Cimabue et Giotto, vous serez mieux préparé pour l'étude que nous ferons, demain matin, à Santa Croce. Vous pouvez d'ailleurs trouver quelque chose à regarder dans cette salle : remarquez, en passant, le numéro 1314; c'est une œuvre authentique de la jeunesse de Léonard, de très grand intérêt, et les savants qui en doutent sont... ne me demandez pas quoi (*b*).

(*a*) Même numéro, dans la troisième *Salle Toscane*.

(*b*) Il s'agit de l'*Annonciation* qui, d'après K. E. de Liphart, est une œuvre de la jeunesse de Léonard. D'autres critiques proposent Lor. di Credi ou même Rid. Ghirlandajo (v. Burckhardt : *Cicerone*, p. 646).

Mais, à présent, asseyez-vous aux pieds de la Force et lisez :

31. Ceux de mes lecteurs qui ont été assez malheureux pour s'intéresser à la plus ingrate de toutes les études — la Philosophie de l'art — ont été, à différentes reprises, ennuyés ou amusés par des discussions concernant la noblesse relative des écoles contemplative et dramatique.

On donne évidemment le nom de contemplative à la méthode qui consiste à ne peindre les choses que pour le charme qu'elles répandent : une dame, pour sa grâce, ou un lion, pour sa force. L'école dramatique, au contraire, ne se complaît que dans l'action ; elle ne peut peindre une jolie femme que si on lui fait la cour ou si on l'assassine ; elle ne peut peindre un cerf ou un lion, à moins qu'on ne les chasse, qu'on les abatte ou que l'un dévore l'autre.

Vous m'avez toujours entendu — ou sinon, vous m'entendrez maintenant — vous recommander de préférer, en général, l'école contemplative ; mais ces comparaisons sont toujours imparfaites et partiales, à moins qu'on y introduise des termes tout différents.

La réelle valeur des écoles ne dépend pas du fait qu'elles préfèrent l'inaction à l'action ou l'action à l'inaction ; elle repose tout entière sur ce fait qu'elles préfèrent, au repos, de nobles sujets à des sujets ignobles, et, dans le domaine du mouvement, des actes sublimes à des actes vils.

Un Hollandais peut être aussi solennellement et aussi entièrement absorbé dans sa contemplation, devant un pépin de citron ou une croûte de fromage, qu'un Italien, devant la Vierge dans sa Gloire. Un propriétaire anglais



possède des peintures purement contemplatives de son cheval favori ; et une Parisienne contemple le devant et le derrière du dernier modèle de robe que lui soumet « la Mode Artistique ». Toutes ces œuvres appartiennent à la même école d'admiration silencieuse, mais la question vitale, qu'il faut se poser devant elles, est : Qu'y a-t-il d'admirable ?

32. Lorsque vous m'entendez donc si souvent dire que les races septentrionales — Normande et Lombarde — sont actives ou dramatiques dans leur art, et que les races Méridionales — Grecque et Arabe — sont contemplatives, vous devez immédiatement vous demander : Actives... en quoi ? Contemplatives... de quoi ? Et l'on pourra vous répondre : L'art actif — Lombard — se complaît à la chasse et au combat ; l'art contemplatif — Byzantin — contemple les mystères de la foi Chrétienne.

On serait tenté de conclure, au premier abord, d'une telle réponse, que l'art Lombard ne peut exprimer que des sentiments grossiers, et que l'art Byzantin ne peut exprimer que des sentiments sublimes. Mais nous nous tromperions encore... et complètement ; car la chasse et la guerre rendirent les hommes vigoureux et souvent vertueux, tandis que la contemplation continue et passive d'une chose qu'il était impossible de comprendre, ne rendit pas, en général, les personnes qui s'y consacrèrent plus vigoureuses, plus sages, ou même plus aimables. C'est ainsi que, au XIIe siècle, tandis que l'art du Nord manquait seulement de direction, l'art du Sud était privé de vie. Le Nord, il est vrai, dépensait son courage et sa vertu pour des objets vulgaires, mais le Sud avilissait les objets les plus nobles par son manque de courage et de vertu.

Au centre, se trouvait l'Etrusque Florence (*a*) — fixée au sol par un lien de fer et de cuivre, humide de la rosée du ciel. Agricole par sa technique, religieuse par sa pensée, elle accueillit les influences favorables comme le sol fertile reçoit la bonne semence ; elle fut stérile comme le Roc de Fiesole aux actions néfastes. Elle orienta l'activité des hommes du Nord vers les arts de la paix, réchauffa les rêves Byzantins au feu de la charité. Enfant de sa paix et interprète de son ardeur, son Cimabue révéla à l'humanité le sens de la Naissance du Christ.

38. On se représente, en général, Cimabue comme un homme qui, grâce à son génie particulier, réforma brusquement les principes de la peinture. Nous entendons constamment émettre cette opinion que son imagination bien douce lui permit de peindre de belles œuvres, alors que ses devanciers n'en avaient peint que de grossières, et qu'il enseigna à son élève Giotto à développer ces tendances. D'après nous, la peinture n'a cessé, depuis lors, d'agrandir ses ressources et d'améliorer sa facture. Mais, aujourd'hui que l'art a eu tous les triomphes et a achevé sa carrière, quelque chose de plus élevé s'offre à l'ambition de l'humanité, et Watt et Faraday sont les initiateurs de l'Age du Machinisme et de la Science, comme Cimabue et Giotto ont été ceux de l'Art et du Rêve.

Dans cette conception de l'Histoire du développement Physique et Intellectuel de la civilisation, nous exagérons beaucoup l'influence des hommes qui semblent avoir été

(*a*) Les Étrusques (*Tusci*) étaient célèbres, chez les Grecs, pour leurs ouvrages de bronze. Le fer de l'île d'Elbe était déjà exploité, à cette époque, et il y avait à Volterre des mines de cuivre (VI[e] siècle). Toutefois, le centre de l'Étrurie n'était pas dans le bassin de l'Arno, trop exposé, mais dans celui du Tibre (voir *Musée Etrusque* et murs cyclopéens de Fiesole).

les promoteurs des grandes réformes, quoique nous ne puissions exagérer leur puissance.

Nous ne pouvons exagérer leur puissance, car les grands hommes de toutes les époques, les conducteurs de l'humanité qui se mirent à sa tête chaque fois qu'il y eut une grande étape à entreprendre, dépassent en effet, à un tel point, le niveau moyen des intelligences de leur temps, qu'il est impossible de l'exprimer par un terme quelconque d'admiration. Mais nous exagérons beaucoup leur influence, parce que le résultat de leur travail ou de leur invention, qui nous apparaît si soudain, est, en réalité, produit par l'effort et la réflexion de tous ceux qui les ont précédés et dont nous ignorons les noms. Le talent de Cimabue ne peut être trop exalté, mais jamais ses Vierges n'auraient pu réjouir l'âme de l'Italie si, mille ans auparavant, plus d'un Grec et plus d'un Goth inconnu n'avaient illustré la légende chrétienne et vécu dans l'amour de la Vierge (*a*).

34. Il est de même impossible d'exagérer la sagacité, la patience ou l'exactitude d'esprit des grands inventeurs et des grands savants modernes, mais leur soudain triomphe et la révolution qu'ils ont provoquée ne doi-

(*a*) La tendance moderne qui veut faire dériver la renaissance de l'art toscan au XIVe siècle de l'influence de la tradition romaine vient encore confirmer cette opinion. Cimabue — ou plutôt Giotto — n'est pas un génie isolé ; il n'a pas découvert un art nouveau. Il a derrière lui Cavallini, les Cosmates et tous ses artistes romains qui ont conservé la tradition italienne du VIIIe au XIIIe siècle, en dépit de la tyrannie byzantine (voir notamment les peintures de Saint Clément, à Rome). Il a à côté de lui les sculpteurs de l'école de Pise et surtout son émule siennois : Duccio.

Ce passage de Ruskin est intéressant à opposer aux théories de Carlyle qui, par tant d'autres traits, se rapproche de lui.

C'est ainsi que Carlyle affirme que l' « Histoire Universelle, l'histoire de ce que l'homme a accompli en ce monde, n'est au fond que l'Histoire des Grands Hommes qui ont travaillé ici-bas....., la réalisation pratique et l'incarnation des Pensées » qui habitèrent en eux. (Voir *Les Héros*, trad. Izoulet).

vent, d'aucune manière, être attribués uniquement à leur valeur personnelle ou même à celle des faits qu'ils ont établis. Ils doivent leur tour d'esprit et leur méthode de travail, non moins que l'énergie dont ils ont hérité, à l'exemple ancestral de tous ceux qui, depuis longtemps, ont poursuivi la recherche des vérités naturelles, à travers les fureurs de la guerre et les hostilités de la superstition. Si les faits que proclament aujourd'hui les successeurs de ces grands savants semblent entraîner des conséquences si universelles et si envahissantes, c'est que de nouveaux objets ont été offerts à la curiosité de peuples qui n'avaient rien à regarder, et qu'un nouveau champ d'activité et de mouvement a été ouvert à des peuples qui n'avaient rien à faire : il devait en résulter une crise d'engouement.

Rien à regarder ! Telle est vraiment — vous en conviendrez, si vous y réfléchissez un instant — notre lamentable situation. Les grandes surfaces couvertes de fresques, sur les murs de Londres, — réclames ravivées et agrandies journellement par les afficheurs — ne peuvent suffire à réjouir la vue du peuple. Nous voyons trop de répliques de la grande M[me] Allen, aux promesses aussi légères que ses cheveux, pour ne pas en être lassés, et cette Madone du XIX[e] siècle sourit en vain à maint « borgo » (*a*) morose. L'esprit fatigué du peuple ne peut même se satisfaire de la contemplation excitante des splendeurs inaccessibles ou des trop accessibles camelotes étalées aux vitrines des magasins. Et je trouve mes amis charitables, lorsqu'ils invitent les enfants — qui ne peuvent trouver dans la rue qu'apprentissage de vice et

(*a*) En italien, dans le texte, — Faubourg. Faut-il y voir une allusion au « Borgo Allegri » ? (Voir plus bas).

de misère — à des séances de vision scientifique au microscope et à la lanterne magique ; ils leur donnent, quoi que ce soit, quelque chose à voir — des puces, l'estomac de différentes vermines, des gens dont on coupe la tête et d'autres auxquels on l'a replacée sur les épaules — malgré tout, *quelque chose* à voir.

La gloire de Cimabue repose, et à juste titre, sur un semblable sentiment de charité. Il donna aux peuples de son époque quelque chose à voir et satisfit leur curiosité en leur enseignant quelque chose qu'ils avaient longtemps désiré apprendre. Nous avons toujours pensé, dans notre légèreté, que son triomphe provenait seulement du procédé artistique qu'il inaugura.

Des critiques contemporains, incapables de comprendre qu'une vile populace pût trouver sa joie dans la peinture, lui ont même contesté entièrement son triomphe ; ils ont prétendu que Cimabue n'avait procuré aucune joie à Florence et que le quartier « joyeux » était ainsi appelé par hasard, ou en souvenir de la fête au cours de laquelle on avait escorté Charles d'Anjou. Je vous ai prouvé, dans une leçon précédente, que l'ancienne tradition était exacte et la joie populaire hors de doute ; mais cette joie ne provenait pas seulement de la révélation d'un art que les Florentins ne savaient pas encore pratiquer, elle provenait aussi de la révélation d'une Vierge qu'ils ne savaient pas encore comment aimer (*a*).

(*a*) Allusion au passage suivant de Vasari, parlant de la Madone de Rucellai : « Quand ce tableau fut terminé, Charles d'Anjou alla, avec toute sa suite l'admirer dans l'atelier du peintre. Il fut porté ensuite à la cathédrale, au milieu d'une grande affluence de peuple, et le quartier qu'habitait Cimabue, en souvenir de ce joyeux événement, reçut le nom de *Borgo Allegri* » (Vasari, I, p. 254).

D'après certains critiques modernes, comme nous l'avons vu (voir note (*a*) § 22), il faudrait reporter sur Duccio tout au moins une partie de cette

35. Il y a plus : Nous supposons aussi peu sagement que ce qui était une révélation pour *eux* n'était que de l'art pour *lui;* nous supposons que — en posant mieux les couleurs, en traçant mieux les perspectives, en retrouvant les principes de la composition classique — il a fabriqué une Vierge comme nos maisons de commerce en fabriquent aujourd'hui sur commande, une Vierge en laquelle il ne croyait pas davantage.

Ce n'est pas ainsi. Le premier des Florentins, le premier des Européens, il conçut en pensée et vit des yeux de son âme — habiles à discerner le bon du mauvais — la face de celle qui fut bénie entre toutes les femmes et sa main, fidèle à son guide spirituel, rendit visible le Magnificat de son cœur.

Il glorifia la Vierge; et Florence se réjouit dans sa Reine. Mais il fut laissé à Giotto de faire mieux aimer sa Royauté, dans sa douce humilité.

Il y avait à Florence le fond Étrusque... Chrétien, ou tout au moins semi-Chrétien. La statue de Mars ornait encore ses rues, mais le temple central avait été bâti, au nom du Christ, pour le Baptême. C'était une race agricole, aimable, réfléchie et d'un raffinement exquis dans les ouvrages manuels. Le chapeau de paille de Toscane — le chapeau de paille d'Italie — est du pur art étrusque, mesdemoiselles ; ce n'est que l'or tressé de la paille de Dieu, au lieu d'être l'or tressé de Sa terre.

Il y avait ensuite, se superposant à ce fond, les races

gloire. Peu importe d'ailleurs ; l'*enthousiasme populaire* est seul en cause ici. Or, la Madone de Duccio a été accueillie, à Sienne, avec le plus grand enthousiasme (voir Gillet : *L'Art Siennois* — *Revue des Deux Mondes* — octobre 1904). Que la remarque de Ruskin s'applique à Florence ou à Sienne à Cimabue ou à Duccio, elle n'en reste pas moins vraie.

Normandes et Lombardes : des rois et des chasseurs brillants dans la guerre, insatiables dans l'action.

Il y avait aussi les races Grecque et Arabe, venant de l'Est, apportant avec elles les lois de la Cité et le rêve du Désert.

Cimabue, né Étrusque, anima, nous l'avons vu, la tradition Grecque par la vie des hommes du Nord, la contemplation religieuse par l'action impétueuse (*a*). Que reste-t-il

(*a*) La contemplation religieuse est donc représentée par les mosaïques byzantines et l'action impétueuse par les sculptures lombardes qui ornent les églises de Pistoie, de Lucques et de Pise et dont dérive l'art de Giovanni Pisano. Toutes deux sont encore intimement liées au développement de l'architecture et n'ont pas dépassé le stade de l'*ornementation* — par la couleur ou par la forme.

Le passage suivant de *Giotto and his works at Padua* (1854) précise et élargit le sens de cet exposé : « 10. L'art de l'Europe, du v° au XIII[e] siècle, se divise essentiellement en deux grandes branches, l'une prolongeant le vieux tronc Romain, l'autre greffée sur lui. La première est constituée par l'art Romain lui-même, alangui et dégradé, se réduisant enfin à un système purement conventionnel dont le centre se trouvait au siège de l'Empire d'Orient — d'où lui vient son nom de Byzantin. L'autre est formé par l'art naissant des peuples Gothiques ou Barbares, plus ou moins teinté d'influences Romaines et Byzantines, et devenant, de jour en jour, plus vivant et plus puissant.

D'un manière générale, l'art Byzantin, malgré ses répétitions, malgré sa froideur et son formalisme croissants, conservait encore des souvenirs d'un dessin, noble à l'origine, et de traditions de facture, à l'origine parfaites.

D'une manière générale, l'art Gothique, malgré sa puissance de jour en jour plus grande, se livrait aux tentatives les plus comiques d'une imagination d'enfant et aux efforts les plus grossiers d'une exécution ignorante. » (Voir cette même idée appliquée au développement de l'Architecture dans *Les Pierres de Venise*, p. 15 et 16 — trad. Crémieux.)

Après avoir montré que le merveilleux développement de la sculpture en France, au XIII[e] siècle, y rendait en quelque sorte inutile l'existence d'une grande école de peinture décorative, Ruskin continue ainsi : « Le style d'architecture dominant en Italie, à cet époque, présentait au contraire de grandes surfaces unies que seule la mosaïque ou la peinture pouvaient rendre intéressantes. Les Italiens, encore incapables d'accomplir ceci par eux-mêmes, eurent recours à des mosaïstes de Constantinople qui couvrirent les églises d'Italie du revêtement sublime et monotone des traditions Byzantines. Mais *le sang Gothique brûlait dans les veines Italiennes et les Florentins et les Pisans ne pouvaient se satisfaire du formalisme splendide de l'Orient.*

Le premier innovateur fut, je pense, Giunta (?), le deuxième Cimabue, le troisième Giotto ; ce dernier était seul capable de réformer complètement les principes artistiques de son temps. »

donc d'autre à faire à Giotto, son cher petit berger, que de développer toujours davantage son talent de peintre? Nous pensons qu'il surpassa seulement Cimabue, qu'il l'éclipsa par une gloire plus éclatante.

36. Ce n'est pas ainsi. Giotto n'aurait pas soulevé brusquement l'enthousiasme de l'Italie s'il n'avait fait qu'activer davantage un feu déjà allumé. Il avait une tout autre œuvre à accomplir. La rencontre de l'esprit du Nord et de l'esprit Byzantin n'a pas seulement entraîné la rencontre de l'action et du repos, de la guerre et de la religion, mais elle a encore provoqué celle de la vie *de famille* et de la vie *monastique*, du sens positif d'économie domestique et de la folie abstraite du Désert.

Je n'ai pas d'autre mot pour dire ceci. J'en use avec respect, car il exprime une très noble chose, je serais presque tenté de dire... une chose divine; décidez vous-même. Comparez le fermier du Nord (*a*) à saint François, la main durcie par le défrichement des terres de Thornaby avec la main macérée par l'imagination des blessures du Christ. D'après moi, ces deux modes d'action sont divins — décidez vous-même. Mais il est évident et incontestable que l'un est, humainement parlant, sain et l'autre *mal*sain, l'un sensé, l'autre... insensé.

Il était relativement facile de réconcilier, comme le fit Cimabue, le Drame avec le Rêve, mais il était moins aisé de réconcilier la Raison avec la Folie — j'emploie encore une fois ce mot avec respect —, et il n'est pas étonnant que celui qui accomplit cette tâche ait un nom dans le monde.

(*a*) *The northern farmer*, titre d'une poésie en patois, très connue, de Tennyson.

Cet exemple d'action féconde est également utilisé par Ruskin par *Lectures on Art* (§ 86).

Il faut toutefois que j'insiste encore sur la signification exacte du mot « domestique », car ce n'est pas le Rationalisme et la concurrence commerciale, « l'autre carrière pour la femme que d'être épouse et mère » de M. Stuart Mill, que Giotto ou tout autre pourrait jamais réconcilier avec la vision divine du monde. Mais, si l'on entend par vie domestique la sage administration de l'intérieur, le travail que l'on fait par amour, la peine que l'on prend sur terre pour se conformer à la loi du Ciel, *cette* vie peut s'allier, en un seul code de gloire, avec la vie monastique, avec les révélations communiquées dans les grottes ou les îles, la patience éprouvée durant des jours de tristesse et d'isolement, le calme des mains jointes attendant l'heure du Ciel.

Vie domestique, vie monastique, Giotto fut le premier des Italiens — le premier des Chrétiens — à comprendre *également* la vertu qu'elles renferment et à rendre cette vertu visible aux hommes de toute classe — du prince au berger —, aux hommes de toute capacité — du plus sage des philosophes au plus simple des enfants.

37. Voyez de quelle manière le nouveau don de peindre que lui légua son illustre maître augmenta sa puissance. Avant Cimabue, il n'était pas possible de rendre une belle forme humaine. Les types brutaux ou conventionnels, Lombards ou Byzantins, pouvaient bien être utilisés dans une tumultueuse scène de chasse ou représenter les symboles reconnus de la foi, mais ils ne pouvaient être l'expression de caractères individuels et domestiques. On peut tolérer, avec l'aide d'une imagination facile, des yeux hors des orbites et des lèvres rigides à des figures de dieux, d'anges, de saints, de chasseurs, ou de n'importe quel autre personnage de scène légendaire conventionnelle, mais ce

type ne peut servir au portrait flatteur que chacun se fait de soi-même, aux gracieux incidents de la vie actuelle. Cimabue lui-même n'osa pas quitter le domaine d'une noblesse respectueuse et conventionnelle ; lui aussi ne peignit encore que la Vierge, saint Joseph et le Christ, mais il les fit vivre admirablement. Florence ne demandait rien de plus : « Credette Cimabue nella pintura tener lo campo » (*a*).

Mais Giotto venait de la campagne ; son regard découvrait la valeur cachée des humbles sujets : il peignit la Vierge, saint Joseph et le Christ ! C'est vrai, si vous préférez les appeler ainsi, mais essentiellement... Maman, Papa et Bébé. Et toute l'Italie jeta son bonnet en l'air : « Ora ha Giotto il grido. »

Giotto définit, en effet, commente, exalte chaque incident attendrissant de la vie humaine ; et, d'autre part, il nous fait aimer, au cours de notre vie journalière, chaque rêve mystique éclos dans les esprits plus élevés que le nôtre. Il réconcilie, en les intensifiant, les vertus de l'idéal domestique et de l'idéal monastique. Il rend

(*a*) Dante : *Purgatoire*, chant XI :

Credette Cimabue nella pintura
Tener lo campo ; ed ora ha Giotto il grido
Si che la fama di colui s'oscura.

(Cimabue crut rester maître du champ de la peinture ; et maintenant c'est Giotto qui a la vogue (littér. : le cri, l'acclamation), et il efface la renommée du premier. — Trad. Fior. p. 195.)

C'est l'âme orgueilleuse d'Oderisi qui adresse au poète ces paroles, après avoir parlé de ces ambitions d'artiste (enlumineur). Le même passage fait allusion à la rivalité de Guido Cavalcanti et Guido Guinicelli que Dante pourrait bien surpasser tous les deux.

Oh ! vana gloria dell'umane posse
Com' poco verde in su la cima dura
Se non è giunta dall'etadi grosse !

(O vaine gloire du pouvoir humain, comme la verdure passe vite sur ta cime, si elle n'est pas fortifiée par une longue suite d'années !)

sacrés les devoirs les plus humbles du ménage, il rend bienfaisantes et justes les aspirations religieuses les plus ardentes (*a*).

(*a*) Cet équilibre entre le Rêve et la Vie, l'amour de Dieu et l'amour du Monde, s'enregistre dans l'exécution même des œuvres de Giotto. Les personnages s'animent, mais n'affectent aucun caractère individuel ; le paysage, les figures secondaires, les animaux apportent de la vie, — non du « pittoresque »; — les couleurs cessent d'être conventionnelles, sans jamais s'opposer brutalement ; la lumière brille, mais diffuse, sans coup-de-jour. Cet état idéal ne dure pas longtemps : le Monde va l'emporter comme le Rêve l'emportait jadis, et c'est l'un des enseignements les plus féconds et les plus troublants de l'histoire de l'Art que ce caractère *forcément passager et transitoire* s'attache aux manifestations les plus sublimes du génie humain. Ce *moment* de serein équilibre se retrouve partout. Ruskin l'a nettement indiqué, pour l'architecture Vénitienne, dans les *Pierres de Venise*. (Voir, notamment : *Le Palais Ducal* et *La Voie des Tombeaux*).

« Rien n'est plus remarquable, dans l'histoire de l'art, que la situation de son point de perfection, en toute chose, précisément au centre de gravité, à mi-chemin entre la servitude et la licence. Dans le choix et la manière de traiter les sujets, l'art était paralysé, chez les Byzantins, par une rigoureuse limitation à une série donnée de scènes et à un mode donné de représentation. Giotto le libéra partiellement et l'anima d'une vie nouvelle. Les artistes qui lui succédèrent augmentèrent le nombre de ses sujets et altérèrent lentement en le perfectionnant, la sévérité de son style. Mais ce nombre était encore, jusqu'à un certain point, limité par la nécessité de se soumettre toujours à un but religieux, et le style, quoique adouci, était encore chaste et, quoique plus délicat, encore sobre. Enfin, vint la période de licence : l'artiste emprunta ses sujets aux scènes les plus vulgaires de la vie humaine et donna libre cours à ses passions en les représentant. Et l'art déchut de sa royauté. » (*Giotto and his works at Padua*, § 16.)

TROISIÈME MATIN

DEVANT LE SOUDAN

38. J'ai promis quelques notes sur la Force, de Sandro, devant laquelle je vous ai demandé de vous asseoir et de lire la fin de ma dernière lettre. J'ai perdu mes notes sur ce sujet et j'ai oublié maintenant si elle tient une épée ou une masse d'arme, cela importe peu (*a*). Ce qui est surtout remarquable en elle, c'est que, si vous aviez à deviner qui elle est, vous ne la prendriez pas du tout pour la Force. Les Forces de tous les autres artistes se font reconnaître clairement par leur fière attitude ; elles portent des boucliers en forme de tour et des heaumes à tête de lion ; elles se tiennent debout, calées sur leurs jambes, et sont prêtes à tout événement.

Oui, voilà comme on représente communément la Force : puissante, mais vulgaire. Ce n'est pas là du tout la Force la plus sublime. Elle est prête à tout événement et à lutter contre qui l'approchera... Grâce ne lui soit donc pas rendue pour cette attitude inébranlable !

Mais il semble que la Force de Boticelli ne doive pas lutter contre tout nouvel arrivant. Au lieu de se tenir prête, elle est assise, un peu affaissée, très lasse, comme

(*a*) C'est en réalité une masse.

plongée dans une rêverie; ses doigts jouent sans répit, nonchalamment — non, plutôt nerveusement — avec la poignée de son épée (*a*).

Car le combat qu'elle livre ne doit pas commencer aujourd'hui et n'a pas commencé hier : plus d'un matin et plus d'un soir ont passé depuis le jour où il commença. Et maintenant... ce jour verra-t-il la fin de la lutte? Et, s'il la voit, quelle sera cette fin?

C'est à cela que songe la Force de Sandro ; et ses doigts, qui jouent avec la poignée de son épée (*b*), la laisseraient volontiers tomber si cela était possible. Et pourtant avec quelle vivacité et quelle joie ils se refermeront sur elle lorsque, de loin, sonneront les trompettes qu'elle entendra à travers toute sa rêverie!

39. Vous devez encore voir ici une autre œuve de Sandro, avant de retourner à Giotto : c'est le petit tableau représentant Judith, qui se trouve dans la salle contiguë à la Tribune que vous traversez avant d'y arriver. Il est précisément au-dessous de la Méduse de Léonard (*c*). Judith revient au camp de son peuple d'Israël, suivie par sa servante portant la tête d'Holopherne. Elle marche avec cette allure légèrement dansante particulière à Botticelli; ses draperies flottent autour d'elle et sa main, comme celle de la Force, tient le glaive délicatement — pas nerveusement — le petit doigt posé sur la croix de la poignée.

A première vue, vous prendrez cette figure pour une œuvre totalement empreinte de l'affectation du xv[e] siècle.

(*a*) De sa masse d'arme.

(*b*) De sa masse.

(*c*) Dans la première salle Toscane ; actuellement, plus à gauche, sur le même mur, n° 1156; voir aussi *Holopherne* (1158).

« Judith... vraiment! dites plutôt la fille d'Hérodiade au plus fort de ses minauderies. »

— Soit, Botticelli *était* affecté comme l'étaient nécessairement tous les hommes de son siècle. Beaucoup d'euphuïsme, beaucoup de grâce apprêtée dans la facture, beaucoup d'étalage de virtuosité se mêlent à sa puissante imagination, et, comme le Corrège, il aime à entrelacer les doigts des mains; mais il ne le fait jamais sans raison, comme le Corrège.

Regardez de nouveau Judith — son visage, pas sa draperie — et souvenez-vous que, lorsqu'un homme a le cœur vil, il fait dégénérer ses vertus en faiblesses; mais que, lorsqu'il est sincère, il change, en les sanctifiant, ses faiblesses en vertus. Cette prédilection pour l'allure dansante et les draperies flottantes est une faiblesse de Botticelli; mais pourquoi lui a-t-il donné ici libre cours?

Vous ne connaissez probablement Judith que parce qu'elle coupa la tête à Holopherne et que, de tous temps, elle fut prise pour sujet d'un million de mauvais tableaux. Les peintres devaient en effet escompter le succès d'une œuvre dans laquelle ils montraient, à la fois, au public, une exécution et une jolie femme — l'évocation de l'idée d'un péché particulièrement dégradant devait augmenter encore son plaisir.

40. En revenant chez vous, aujourd'hui, transcrivez pour vous-même les versets ci-dessous du livre de Judith, dans l'ordre indiqué; en écrivant, vous songerez sans doute mieux à leur signification.

Commencez ainsi :

« Or, il arriva que, lorsqu'une veuve nommée Judith eut appris ces paroles, Judith, fille de Merari,... fils

de Siméon, fils d'Israël... » Écrivez ensuite, l'un après l'autre, les passages suivants :

Chapitre VIII, versets 2 à 8 (toujours inclus), et lisez tout le chapitre.

Chapitre IX, versets 1 et de 5 à 7, — en commençant ce passage par la phrase précédente : « Je vous conjure, Seigneur mon Dieu, de venir au secours d'une veuve » — et de 11 à 14.

Chapitre X, versets 1 à 5.

Chapitre XIII, versets 6 à 10.

Chapitre XV, versets 11 à 13.

Chapitre XVI, versets 1 à 6 — 11 à 15 — 18 et 19 — 23 à 25 (*a*).

(*a*) Nous croyons utile de reproduire ici quelques-uns des passages indiqués :

« VIII. 4. Et Judith était restée veuve depuis trois ans et six mois.

« 5. Et elle avait, au plus haut de la maison, une chambre secrète pour elle où elle demeurait enfermée avec ses servantes.

« 6. Et portant sur ses reins un cilice, elle jeûnait tous les jours de sa vie, excepté les sabbats et les nouvelles lunes, et les fêtes de la maison d'Israël.

« 7. Or, elle était très belle à voir et son mari lui avait laissé de grandes richesses, une nombreuse famille, et des terres remplies de troupeaux de bœufs et de troupeaux de brebis.

« 8. Et elle était partout célèbre, parce qu'elle craignait beaucoup le Seigneur ; et nul ne disait de mal d'elle...

« IX. 1. Lorsqu'ils se furent retirés [les prêtres et Ozias avec lesquels elle vient d'avoir un entretien], Judith entra dans sa chambre où elle priait ; et, se couvrant d'un cilice, elle répandit de la cendre sur sa tête et, se prosternant devant le Seigneur, elle criait vers le Seigneur, disant :

« 3.... Je vous conjure, Scigeur mon Dieu, de venir au secours d'une veuve...

« 6. Regardez maintenant le camp des Assyriens...

« 11. Elevez votre bras..., abattez leur puissance par votre puissance ; que leur carnage tombe devant votre colère, eux qui se promettent de violer vos saints lieux, de souiller le tabernacle de votre nom et d'abattre de leur épée l'ange de votre autel.

« 12. Seigneur, faites que l'orgueil de leur chef soit châtié par son propre glaive.

« 13. Qu'il soit réduit par l'attrait de mes yeux, et entraîné par les paroles de mon amour.

Ici, comme souvent lorsque je rencontre un beau récit, apocryphe ou autre, je ne m'inquiète pas le moins du monde de savoir jusqu'à quel point les faits correspondent à la réalité (*a*). La conception de la féminité Juive et les faits qui l'expriment sont là, sublimes et réels comme une statue de marbre, patrimoine de tous les temps. Et vous sentirez, après avoir lu consciencieusement ces pages d'histoire ou de poésie épique, que Judith peut inspirer d'autres pensées et d'autres tableaux que ceux que les peintres vous ont montrés le plus souvent ; qu'elle n'est pas seulement la Dalila Juive d'un Samson Assyrien, mais le type de femme austère le plus puissant, le plus

« 14. Donnez le courage à mon cœur afin que je le méprise, et la force, afin que je le frappe...

« X. 1. Or, il arriva que, quand Judith eut cessé d'implorer le Seigneur, elle se leva du lieu où elle était étendue, prosternée devant le Seigneur.

« 2. Et elle appela sa servante, et, descendant dans sa maison, elle ôta son cilice et se dépouilla des vêtements de son veuvage.

« 3. Et elle lava son corps et se parfuma de myrrhe, et orna sa chevelure, et posa un bandeau sur sa tête, et se para des vêtements de sa joie, et mit à ses pieds des sandales, et elle prit des bracelets, et des lis, et des pendants d'oreilles, et des anneaux, et se couvrit de tous ces ornements.

« 4. Le Seigneur fit briller sa beauté ; car toute cette parure ne venait pas d'un mauvais désir, mais de sa vertu ; c'est pourquoi le Seigneur accrut sa beauté, pour qu'elle parût à tous les yeux d'un éclat incomparable.

« 5. Elle donna à sa servante un vase rempli de vin, un autre plein d'huile, de la farine, des figues sèches, du pain et du lait durci, et elle partit...

« XIII. 6. Et elle se tint devant le lit d'Holopherne, priant avec larmes et remuant les lèvres en silence.

« 7. Disant : Seigneur Dieu d'Israël, fortifiez-moi et regardez en cette heure les œuvres de mes mains, afin que vous éleviez Jérusalem, votre cité, selon votre promesse, et que j'achève ce que j'ai cru pouvoir faire pour vous.

« 8. Et quand elle eut dit ces paroles, elle s'approcha de la colonne qui était au chevet du lit, et y détacha le cimeterre qui y était suspendu.

« 9. Et, lorsqu'elle l'eut tiré du fourreau, elle saisit Holopherne par les cheveux et dit : Seigneur Dieu, fortifiez-moi en cette heure.

« 10. Et elle frappa son cou par deux fois, coupa sa tête et, détachant le rideau des colonnes, elle jeta son corps à terre. »

(Trad. de Genoude.)

(*a*) Le *Livre de Judith* est proscrit des bibles protestantes.



pur, et le plus éclatant d'ardente passion qui soit offert à notre mémoire humaine.

L'œuvre de Sandro est modeste, il est vrai, mais elle reste fidèle à ce caractère, et c'est la seule que je connaisse. Après avoir transcrit ces versets, vous comprendrez pourquoi Sandro anime Judith de ce mouvement à la fois rapide et calme, tandis que son visage n'exprime qu'une douce solennité et une songerie rêveuse : « Mon peuple délivré, et par ma main, et Dieu a été miséricordieux pour Sa servante ! » La victoire de Miriam sur un hôte vaincu, l'enthousiasme d'une vie mortelle exultant en une heure immortelle, la pureté et la gravité d'un ange gardien, tout cela se trouve exprimé ici. La servante la suit, portant la tête d'Holopherne, mais peu apparente (comme un fardeau quelconque, sans aucune importance) ; elle fixe sur sa maîtresse un regard plein d'amour, d'amour intense, servile et vigilant. Elle n'est pas seulement fidèle dans ces jours de terreur, mais elle le sera encore toute sa vie et après, toujours.

41. Après avoir regardé à loisir ce tableau, arrêtez-vous un instant, dans la même salle, devant le Mariage de la Vierge et la Mort de la Vierge de l'Angelico (*a*) ; vous

(*a*) Numéros 1178 et 1184. Remarquez, dans le *Mariage de la Vierge*, le contraste entre le groupe mouvementé des prétendants, à gauche, et celui des femmes, à droite. Voyez aussi comme, à l'occasion de cette fête nuptiale l'Angelico rompt avec des traditions de couleurs constantes : Le manteau jaune de saint Joseph est remplacé par un manteau rose ; la vierge elle-même est en rose, et non en bleu.

Vous retrouverez, à Santa Croce, le prétendant brisant de dépit sa baguette sous son pied (dans la chap. Baroncelli — Taddeo Gaddi — et dans la chap. Rinuccini — G. da Milano). Vous remarquerez en outre, dans le *Sposalizio* de G. da Milano, l'attitude d'un autre prétendant brisant sa baguette sur son genou ; ce motif avait déjà été utilisé par Giotto, à l'Arena de Padoue. Ghirlandajo (S. M. Novella) et Raphaël (*Sposalizio* de la Brera, à Milan) ont reproduit ce geste. C'est ainsi que l'on attribue généreusement aux peintres du XVe et du XVIe siècle des trouvailles de composition qui ont été faites au XIVe.

Remarquez également les longues trompettes (*tubæ*) dont Luca della Rob-

pourrez ensuite rapprocher ces trois œuvres dans votre esprit. Ne restons pas davantage aux Offices et retournons dans la chapelle de Giotto.

Commençons par la Mort de saint François, à notre gauche; cette fresque nous donnera la clef des autres. Écoutons d'abord ce que M. Crowe nous engage à penser d'elle : « Dans la composition de cette scène, Giotto créa un chef-d'œuvre, un modèle dont ses successeurs n'exécutèrent trop souvent que de faibles répliques. L'heureuse disposition des groupes, la variété de caractère et d'expression des têtes, l'unité et l'harmonie de l'ensemble en font une œuvre exceptionnelle en son genre. Cette composition du XIVe siècle a été imitée, dans la suite, par Ghirlandajo et par Benedetto da Majano, sans que ceux-ci soient parvenus à la surpasser en perfection; aucun peintre n'en créa jamais d'égale, sauf Raphaël, et l'on n'en pourra jamais créer de supérieure, si ce n'est en perfectionnant davantage le rendu de la forme » (*a*).

A ces observations suggestives de l'enthousiaste

bia décore sa tribune d'orgue de l'Opéra du Dôme (v. *Tour du Berger*, § 125). Elles se retrouvent encore dans le *Couronnement de la Vierge* de l'Angelico (Offices, troisième salle toscane, nº 1290).

La colombe descendue du ciel est perchée sur l'arbre, près de la tête de saint Joseph; à Padoue, Giotto se rapproche davantage de la donnée légendaire : elle est perchée sur la baguette fleurie (voir la *Légende dorée*, p. 496).

La *Mort de la Vierge* est également conforme à la tradition (*Lég. dorée*, p. 432). Remarquez notamment l'âme de la Vierge dans les bras de Jésus, le chant des Apôtres (les noms sont inscrits dans les limbes), la présence des anges, etc.

(*a*) Cette citation est empruntée par Ruskin à la traduction anglaise de la *Storia della Pittura Italiana* (J. Murray, 1864).

Les œuvres de Ghirlandajo, et de Benedetto da Majano dont on parle ici se trouvent, l'une dans la chapelle Sassetti, à Santa Trinita, et l'autre dans cette même église de Santa Croce (chaire de vérité).

Crowe, Cavalcasella, plus prudent (1), ajoute cette note réfrigérante : « Le saint François dans la gloire est moderne, mais les anges sont en partie préservés. Tout le reste a été plus ou moins retouché et l'on ne peut rien affirmer concernant la couleur de cette frèsque — ou de toute autre (!) — de la chapelle. »

Vous voilà donc, lecteur averti, convié à admirer une œuvre d'art, restée sans rivale jusqu'à Raphaël; malheureusement, d'après Crowe, elle est insuffisante au point de vue du « rendu de la forme », et d'après M. Cavalcasella « on ne peut rien affirmer concernant sa couleur »

42. Maintenant qu'on vous a indiqué les places où la glace est dangereuse, et qu'il vous est interdit de regarder ici la forme et la couleur, vous devez admirer « la variété de caractère et d'expression des têtes ». Pour ma part, je ne me représente pas comment on peut les rendre sans forme et sans couleur, mais il me semble, dans mon innocence, qu'il n'y a qu'une tête dans toute la fresque, dessinée dans différentes positions (*a*).

L' « unité et l'harmonie » de l'ensemble — qui fait de cette peinture une œuvre exceptionnelle en son genre — réside, je suppose, dans ce fait qu'elle semble avoir été

(1) *J'imagine que la note plus judicieuse est de M. Cavalcasella, parce que j'ai toute raison d'avoir vraiment confiance en son appréciation, mais il était impossible à un homme, engagé comme il l'était dans une œuvre critique aussi étendue que celle contenue dans ces trois volumes, d'apporter, dans chaque partie de son travail, une attention toujours féconde.*

(*a*) Cf. note (*b*), p. 30. Il y a un *type giottesque* comme il y a un *type grec :* C'est le profil byzantin assoupli à traduire l'âge, la condition et, — dans une certaine mesure — le caractère moral des personnages. Le « portrait » dont abusèrent les peintres de la Renaissance, dans les scènes du même genre, n'apparaît que rarement et, dans ce cas, le type général absorbe presqu'entièrement les caractères individuels (v. Dante, dans le Paradis du Bargello ; et *La Tour du Berger*, note, § 119). Ceux-ci ne peuvent être développés que par un art réaliste, sceptique, et non par un art symbolique, religieux — payen ou chrétien (Cf. *La Porte d'Or*, note (*a*), p. 40).

peinte avec de la boue. Nous sommes ainsi réduits à notre dernier article de foi, selon Crowe :

« Dans la composition de cette scène, Giotto créa un chef-d'œuvre. » — Soit, c'est possible, mais il faut s'entendre sur la signification du terme « composition ». Toute critique moderne mise à l'écart, je prierai le lecteur de réfléchir attentivement à cette question, devant cette ruine de Giotto.

Pensez-vous que, pour Giotto, c'était la « composition d'une scène » qui importait le plus... ou bien l'idée d'un fait ? Vous avez probablement vu, comme toute personne « comme il faut », l'apothéose de Marguerite dans Faust. Vous savez quel soin on prend, chaque soir, à la composition de cette scène; vous vous souvenez de la disposition des draperies, du jeu des lumières, de la manière dont on exige des violons leurs sons les plus doux et dont on demande aux bassons leur chant le plus triste et le plus solennel. Cependant vous ne croyez pas qu'aucune âme de Marguerite ait jamais apparu à personne de cette manière ?

Ici, il y a aussi une apothéose. Composée ? — Oui ; il y a, à droite et à gauche, des figures debout ; au milieu, des figures à genoux, etc., etc., etc.

43. Mais il me semble que les questions essentielles sont les suivantes : Y eut-il jamais un saint François ? — Reçut-il jamais les stigmates ? — Son âme fut-elle ravie au ciel ? — Quelque moine la vit-il s'élever ? — Et Giotto avait-il l'intention de nous dire qu'il en est ainsi ?

Veuillez être assez bon pour vous fixer, tout d'abord, ces quelques points dans l'esprit. Selon votre réponse, l'idée de « composition » revêtira un aspect tout différent.

Je n'ai aucun doute au sujet de votre réponse, une fois vos recherches terminées.

Certes, il y eut un saint François ; et vous auriez mieux fait d'en étudier la vie et les œuvres que de vous intéresser au Galignani (*a*) ou à n'importe quoi qui, cette année, pourrait occuper l'opinion publique, comme le fit le procès Tichborne (*b*).

Sa stigmatisation est peut-être un merveilleux exemple du pouvoir de l'imagination sur les conditions physiques, peut-être un exemple tout aussi merveilleux de la rapidité avec laquelle une métaphore devient une tradition ; mais c'est certainement, et sans conteste, une des traditions de l'Église Chrétienne qui, par sa signification et par l'enseignement qui s'en dégage, exerça l'influence la plus considérable.

Il est également évident que, si jamais une âme, quittant un corps mort, fut ravie au ciel, celle de saint François dut y être ravie.

Giotto, lui, croyait que tout ce qu'il était appelé à représenter, concernant saint François, était réellement arrivé, avec autant de certitude que vous, si vous êtes

(*a*) Le *Galignani's Messenger* était un quotidien publié à Paris par la maison Galignani, à l'usage des Anglais du continent. Il est remplacé aujourd'hui par le *Daily Messenger*.

(*b*) Célèbre affaire de succession qui passionna l'opinion publique, à cette époque.

Sur saint François, voir : Les *Fioretti*, la *Légende des trois Compagnons*, les *Considérations sur les stigmates* (traduction A. Goffin) et l'ouvrage de M. Sabatier (*Vie de saint François d'Assise*). Concernant spécialement la mort de saint François, voir : La *Légende des Trois Compagnons* (pp. 251-257 et 291-296 ; introduction, p. 101) et la *Quatrième Considération sur les stigmates* (32-35). Il est remarquable que la Signora Giacobba et ses fils ne figurent sur aucune fresque représentant cette scène, mais le laïc, en rouge au premier plan, semble bien devoir être messer Jérôme. On le retrouve, à la même place, à l'Académie (nº 126 — Armoires de la sacristie de Santa Croce peintes par un artiste de l'école —) et dans une des trois fresques représentant ce sujet dans l'église supérieure d'Assise.

On consultera également avec fruit, relativement à l'esprit franciscain, les textes réunis dans l'*Église et la Pitié envers les Animaux*, publié sous la direction de la marquise de Rambures (Paris, Lecoffre).

Chrétien, vous croyez que le Christ mourut et ressuscita ; il peignit donc ce sujet en tout zèle et en toute fidélité (*a*).

Mais, comme je l'ai déjà dit, Giotto était un homme de suprême bon sens ; il avait autant d'humour et une vision aussi nette des choses que Chaucer, et la même aversion pour l'hypocrisie des gens qui, dans le clergé ou parmi les dévôts, font profession d'être pieux. Dans les moments les plus solennels, il verra et dira toujours sincèrement que ce qui est gras est gras, que ce qui est maigre est maigre, et que ce qui est creux est vide.

44. Ce que Giotto a surtout voulu affirmer dans cette fresque, c'est la réalité incontestable des stigmates. Il n'y a pas qu'un saint Thomas à convaincre ; il y en a cinq —

(*a*) Au sujet de cette *sincérité* et de cette *piété* de Giotto, Ruskin s'était déjà montré très explicite dans *Giotto and his Work at Padua* :

« 13. Mais, pourrait dire le lecteur, en quoi les œuvres de Giotto *nous* peuvent-elles être utiles ? Elles peuvent en effet avoir été merveilleuses pour leur époque, avoir eu une valeur infinie pour cette époque ; mais, depuis lors, après Giotto, sont venus Léonard et le Corrège. Quelle utilité y a-t-il de retourner à cet art plus grossier et de le rééditer en 1854 ? Pourquoi nous fatiguer à creuser jusqu'à la racine de l'arbre, lorsque nous pouvons jouir de ses fruits et de son feuillage ? — Je répondrai d'abord qu'en toute chose relative à l'intelligence humaine, il est très important d'avoir prise sur la racine ; car il arrive souvent que celle-ci est saine alors que les feuilles, malgré leur beauté, sont vaines et empoisonnées... Et, en second lieu, nous devrions apprécier la valeur d'un art moins d'après sa puissance d'exécution que d'après sa puissance morale. Giotto ne fut pas, j'en conviens, l'un des peintres les plus habiles, mais ce fut un des hommes les plus grands qui vécurent jamais. Ce fut, à son époque, le premier maître peintre et architecte ; ce fut l'ami de Dante et l'interprète incontesté de la vérité religieuse, dans toute l'Italie...

14... Pour autant que je sache, il ne peignit jamais de sujet profane. Toutes ses œuvres importantes sont exclusivement consacrées à illustrer le Christianisme. Cela ne résulte ni d'une volonté, ni d'un sentiment personnels ; c'était une nécessité de l'époque... Au temps de la gloire de Giotto, l'art n'était jamais employé, d'une manière importante, que pour servir la religion, et il n'a jamais été employé dans un autre but, sauf durant les périodes de décadence. Je ne voudrais tirer de ce fait aucune conclusion sévère ; mais ce n'en est pas moins un fait qui devrait être mis en lumière et considéré avec attention. Jusqu'à présent, tout art *progressif* a été religieux, et le début des périodes de décadence est marqué lumineusement par l'usage de romans, au lieu de psaumes, et, en peinture, par celui de la mythologie ou de l'histoire profane, au lieu de l'histoire sacrée. »

un à chaque plaie. Quatre d'entre eux ne s'inquiètent que de satisfaire leur curiosité, examinant ou sondant les blessures, un seul embrasse la main qu'il a soulevée. Le reste de l'œuvre n'a jamais été beaucoup plus qu'une grisaille représentant un beau service funèbre ; de tous les moines qui y figurent, un seul est digne de voir l'âme ravie au ciel, et c'est précisément celui auquel personne ne fait attention dans le couvent (son visage est tout à fait repeint, mais on peut pourtant y deviner tout au moins ceci) (*a*).

Quant à la composition ou à « l'unité et l'harmonie de l'ensemble », comme service funèbre, nous pourrons mieux en juger après avoir regardé la fresque, de couleur plus vive, représentant la Naissance de saint François — naissance spirituelle, s'entend, — à son ciel originel ; c'est la plus élevée des trois fresques peintes sur ce mur. Elle

(*a*) L'étude des sources autorise parfaitement cette interprétation. On y relève de nombreux indices de scepticisme, après la mort du saint, et même une sourde opposition à son influence, à la fin de sa vie. Les plus humbles, les plus purs — dont le type est immortalisé par Junipère et Egide — suivirent seuls les traces du Maître et crurent en lui, comme le voyant de la fresque. La même signification se dégage du petit panneau de l'Académie (nº 126). Le moine visionnaire est, cette fois, au premier plan, aux pieds de son maître.

A Assise (église supérieure), Giotto a illustré ce sujet dans trois fresques. Dans la vingtième, nous trouvons ce même mélange d'éléments mystiques et réalistes que Ruskin observe ici — certains moines, pleurant sur le corps, semblent également observer les plaies de la main droite et des pieds (pas de la main gauche et du côté) — mais tout est plus imposant et plus solennel ; la vision du moine (à gauche, près de la tête du saint) est entourée d'un vol d'anges brillants et occupe une place plus importante. Dans la 22e, le caractère réaliste et sceptique est accentué ; elle représente d'ailleurs la visite de messer Jérôme ; un fossoyeur se tient bien en vue, au premier plau, à gauche ; toute vision céleste a disparu. Dans la 23e, au contraire, c'est le caractère idéal et religieux qui se trouve renforcé. Elle représente l'épisode au cours duquel le corps fut déposé devant l'église de Saiute-Claire ; la compagne spirituelle de saint François et ses sœurs disent au mort un dernier adieu ; toutes les attitudes traduisent ici la douleur et la piété ; la vision n'est pas au ciel, car elle est au cœur de tous.

caractérise parfaitement l'art de Giotto, la plus grande partie est de sa main et le tout est très beau. Cette œuvre pourra vous apprendre tout ce qu'il importe de connaître, au sujet de Giotto.

— « Mais nous ne pouvons la voir, même avec nos jumelles, que défigurée par le raccourci. A quoi bon nous en parler ? »

— C'est précisément parce qu'elle s'écarte tant du chemin qu'elle est avant tout essentiellement Giottesque ! C'est ce trait qui en fait un parfait spécimen de l'œuvre du maître. Je vais bientôt vous parler d'une de ses œuvres que vous pouvez voir parfaitement — elle se trouve derrière vous, sur le mur opposé, — mais, que vous ayez à vous tordre à moitié le cou pour regarder celle-ci, c'est la première chose que je vous demande de sentir.

45. Ce qui caractérise, sans exception (pour autant que je sache), les grands génies, c'est qu'ils ne s'attendent jamais à ce que vous regardiez leurs œuvres, et qu'ils semblent toujours plutôt surpris et médiocrement satisfaits quand vous témoignez le désir de les voir. Dites-leur que vous allez accrocher leur tableau au haut bout de la table, au prochain banquet Municipal, et que M. Tel ou Tel en parlera dans son discours, vous ne pourrez produire sur eux qu'une impression défavorable. Il y a neuf chances sur dix pour qu'ils vous donnent, pour en faire usage à cette occasion, la plus ignoble croûte qu'ils pourront trouver dans leur grenier. Mais envoyez en toute hâte dire à l'un d'eux que les rats ont fait un grand trou derrière la porte de votre antichambre, et qu'il faut le replâtrer et le repeindre, il vous fera un chef-d'œuvre si remarquable que le monde ne cessera d'assiéger votre porte pour le voir.

Je n'ai pas eu le temps de vous expliquer pourquoi il en est ainsi, et, en somme, je n'en sais rien ; mais il en est ainsi.

Giotto est donc chargé de peindre cette chapelle. Je ne suis pas certain qu'il ait choisi lui-même les sujets tirés de la vie de saint François qu'il y représente ; je le pense, mais je ne puis naturellement baser cette supposition sur aucune donnée certaine. En tout cas, il doit avoir pris une grande part à cette affaire.

46. Il faut observer qu'il n'y a aucune différence entre le fait de bien décorer une chapelle Gothique et celui de bien décorer un vase Grec. Une chapelle est, en somme, un vase renversé, dont l'extérieur serait devenu l'intérieur. Les principes de décoration sont tout à fait les mêmes : la décoration doit être proportionnée aux dimensions du vase ; elle doit plaire également lorsque l'on considère la coupe, ou la chapelle, dans son ensemble ; elle doit être variée et intéressante lorsqu'on fait tourner la coupe (vous tournez sur *vous-même* dans la chapelle) ; elle doit incliner les têtes et les cous de ses figures et les adapter autant que possible aux vides, aux « rentrants » et aux « sortants » de manière que, trop courtes ou trop longues (que l'adaptation soit possible ou impossible), celles-ci soient pourtant animées d'une vie pleine de grâce.

Giotto était un pur Étrusque-Grec du XIIIe siècle adorant, il est vrai, saint François au lieu d'Hercule mais, pour tout ce qui concerne la décoration des vases, étant resté l'Étrusque d'autrefois ; croyez-moi, je vous prie, sur parole aujourd'hui, je vous prouverai ceci au cours d'une prochaine promenade matinale. Cette chapelle ne doit vous représenter qu'un grand et splendide vase Étrusque

coloré, renversé au-dessus de votre tête, comme une cloche à plongeur (1).

Par conséquent, l'ornementation quadrifoliée du fond de la cloche une fois terminée, vous rencontrez deux surfaces sur les côtés, sous les arcs, dans lesquelles il est très difficile de faire rentrer une peinture (si vous ne pouvez les remplir que par une peinture), mais très propres à exciter l'ancien instinct Étrusque d'ornementation de Giotto. Aiguillonné par la difficulté et charmé par le caractère national qu'elle présentait, il peignit ses plus belles œuvres dans ces arcs, sans s'inquiéter le moins du monde du public, en bas. Si jamais il est descendu de son échafaudage, il a dû se dire que le public verrait, en tous cas, les surfaces blanches, rouges et bleues, et que c'était tout ce qu'il avait besoin de voir.

47. Voyez le compartiment supérieur à gauche, en regardant vers la fenêtre. Il est tout à fait impossible de remplir l'arc de figures, à moins que de les mettre les

(1) *J'apprends que la critique moderne s'occupe de prouver que tous les vases Etrusques sont de fabrication plus moderne et constituent des imitations de l'art Grec archaïque. C'est pourquoi je suis obligé d'affirmer, au préalable, une opinion sur laquelle je m'étendrai davantage dans de prochaines lettres. L'art Etrusque s'est maintenu dans ses vallées italiennes de l'Arno et du Tibre supérieur, se manifestant par une série ininterrompue d'œuvres, depuis le VII[e] siècle avant Jésus-Christ jusqu'à nos jours, où les mouleurs du pays coulent encore leur plâtre dans des moules Etrusques.*

Toutes les plus belles œuvres Florentines (celles de Luca della Robia, de Ghiberti, de Donatello, de Filippo Lippi, de Botticelli, de Fra Angelico) sont absolument du pur Etrusque ; les sujets seuls changent et l'on représente la Vierge, au lieu d'Athéné, et le Christ au lieu de Jupiter. Chaque ligne tracée par le ciseau Florentin, au XV[e] siècle, repose sur des principes d'art national reconnus dès le VII[e] siècle avant Jésus-Christ, et l'Angelico, dans son couvent de Saint-Dominique, au pied de la colline de Fiesole, est aussi profondément Etrusque que le constructeur qui posa les pierres brutes du mur qui en longeait la crête. (La civilisation moderne a converti la dernière arche qui en restait en pierres à bâtir vendues à vil prix. Heureusement, je l'ai dessinée en 1845, mais, hélas, trop négligemment, n'ayant pu m'imaginer que la brutalité de l'Italie moderne pût aller si loin) (Voir notre *Avant-propos*, p. XVII).

unes sur la tête des autres. Giotto y ajoute donc une délicate architecture ; Raphaël fait la même chose, par fantaisie, dans le Sposalizio.

Il place ensuite deux mignonnes petites figures blanches, de chaque côté, pour arrêter ses coins ; mais il met la plus grande des deux à l'intérieur, à droite, et à l'extérieur, à gauche ; puis il distribue son chœur Grec d'assistants moralisants, de part et d'autre de l'action principale. Il fait figurer, de chaque côté, un coryphée ou conducteur du chœur, appuyant l'action principale ; et enfin, au milieu, il représente le drame : une querelle au sujet de cette innocente pomme de discorde (*a*), placée au centre. Le coryphée de droite, qui voit que l'évêque va avoir le dessus, le soutient avec calme ; le coryphée de gauche, qui voit que son fougueux ami va avoir le dessous, le tire en arrière et s'efforce de le calmer (*b*).

Après vous être assuré que la fresque a une valeur décorative, pas avant, il vous est permis de comprendre le sujet qu'elle représente.

L'une des trois grandes vertus de saint François étant l'Obéissance, il fait ses débuts dans la vie spirituelle en se disputant avec son père. Pour m'exprimer en termes modernes, je dirais qu'il a « converti » une partie des biens de son père en charités. Son père trouve à redire à cette conversion. Sur ce, saint François se sauve, emportant avec lui ce qui lui tombe sous la main.

(*a*) *That white bone of contention.*

(*b*) Dans le petit tableau de l'Académie, évidemment inspiré par le même esprit, la composition est semblable, mais, le panneau étant carré, l'architecture, au lieu de se trouver au centre, est répartie à droite (du côté de l'évêque — une église —) et à gauche (du côté du père — un château —). Il en est de même dans la fresque de Gozzoli à Montefalco et dans le cinquième sujet d'Assise (église supérieure) illustrant le même épisode.

Son père le poursuit pour réclamer son bien, mais il s'aperçoit que tout est déjà dépensé et que saint François s'est lié d'amitié avec l'Évêque d'Assise ; il se laisse emporter par une colère inconvenante et déclare qu'il déshéritera son fils. Là-dessus, saint François se déshabille complètement, ramasse ses habits, les jette violemment à la tête de son père et affirme qu'il n'a plus rien à faire ni avec ses habits, ni avec lui. Le bon Évêque, pleurant d'admiration, embrasse saint François et le couvre de son manteau.

48. Je vous ai commenté cette fresque comme le ferait M. Spurgeon (*a*), s'il s'occupait tant soit peu d'art, c'est-à-dire avec un simple sens commun, côté Protestant. Si cette manière de voir vous satisfait, vous pouvez quitter la chapelle et, pour autant qu'il s'agisse d'études historiques, Florence aussi ; car vous ne pourrez jamais rien connaître ni d'elle, ni de Giotto.

Ne craignez pas toutefois que je vous reparle de cette œuvre au point de vue mystique, insensé, côté Papiste. Je vais vous la présenter — si j'en suis capable, après de nombreuses années de réflexion — comme Giotto la conçut, Giotto étant à cette époque, autant que nous sachions, l'homme possédant la main et le cerveau les plus puissants de Florence, le meilleur ami du meilleur poète religieux du monde, et ayant, comme lui, une conception de la vie bien différente de celle de M. Spurgeon ou de celle de Pie IX.

Le premier devoir d'un enfant est d'obéir à ses père et mère, comme le premier devoir d'un citoyen est d'obéir aux lois de la cité ; et ces devoirs sont si rigou-

(*a*) Fameux prédicateur de la religion ultra-protestante des Baptistes.

reux que, d'après moi, leurs seules limites sont celles que fixèrent Isaac et Iphigénie. D'autre part, les père et mère ont également à remplir un devoir bien déterminé envers l'enfant, en ne l'excitant pas à la colère. Il est curieux que je n'aie jamais entendu expliquer ce texte aux pères et aux mères, du haut de la chaire (*a*). Pourtant, il me semble que Dieu réclame plus instamment des parents qu'ils comprennent leur devoir envers leurs enfants, que des enfants qu'ils connaissent le leur envers leurs parents.

49. Il y a plus. Le devoir d'un *enfant* est d'obéir à ses parents. Il n'est dit nulle part dans la Bible, et il n'a jamais été dit nulle part dans aucun livre bon et sensé, que ce soit là le devoir de l'homme ou de la femme. On ne peut pas plus préciser *le moment* où un enfant devient homme ou femme que celui auquel il se tient pour la première fois debout ; il est pourtant évident que ce moment arrive un jour. Chez les peuples illustres, les enfants s'efforcent toujours de rester enfants, et les parents tendent constamment à en faire des hommes et des femmes. Chez les peuples avilis, les enfants désirent sans cesse devenir des hommes et des femmes, et les parents veulent les garder enfants. Il peut arriver — et heureuses les maisons où cela se passe ainsi ! — que l'intelligence au moins égale du père et sa plus longue expérience guident ses enfants jusqu'à la fin de sa vie, non par contrainte, mais par obéissance parfaite et par parfait amour. Mais ce cas est rare, souvent impossible. Il est aussi naturel pour les vieux d'avoir des préjugés que pour les jeunes d'être présomptueux, et, dans le cours des siècles, chaque génération a à se prononcer sur un sujet qui la concerne.

(*a*) V. Epître aux Ephésiens, VI, 4.

Mais cette scène, sur laquelle Giotto insiste avec tant d'énergie, représente non l'affirmation de l'indépendance de l'enfant, mais le choix qu'il fait d'un autre Père.

50. Il ne faut pas confondre le désir de cet enfant d'Assise d'obéir à Dieu plutôt qu'aux hommes, avec le désir de notre jeune cockney Plein-d'Espoir (*a*) de disposer de la clef de la maison et de jouir d'une rente. Il n'y a aucune question de morale que les faux prêtres de toutes les églises aient fait dévier et pervertie davantage que celle du choix d'un maître. Mais cette question ne s'en pose pas moins et, si le Christianisme recèle quelque vérité, il viendra un temps où tous les vrais disciples devront prendre à cœur cette parole : « Celui qui aime mieux son père ou sa mère que moi, n'est pas digne de moi. » (*b*)

Aime, notez-le bien ; il n'est pas question de désobéir à un père ou à une mère que vous *n*'aimez *pas*, ou de vous enfuir d'une maison où vous préférez ne pas rester, mais de quitter le foyer qui est votre paix et d'être en inimitié avec ceux qui vous sont le plus chers. C'est cela qui sera demandé, un jour ou l'autre, à tous les vrais disciples du Christ, si Ses paroles ont un sens.

Et *il y a* un sens dans les paroles du Christ, quelque mauvais usage que l'on en ait pu faire, quel que soit le nombre des faux prophètes — et le Ciel sait qu'il y en a eu beaucoup — qui ont appelé à eux les jeunes enfants, non pour que ceux-ci soient bénis, mais pour qu'ils soient

(*a*) *Our young cockney Hopeful.*

(*b*) Mathieu, X, 37.

maudits. Un fait reste certain, c'est que, si vous voulez obéir à Dieu, il viendra un moment où la voix des hommes s'élèvera contre vous avec toute son autorité naturelle et sacrée. L'ami et le sage conseiller, le frère et la sœur, le père et le maître, la voix de tout notre entourage prudent et avisé, et, de tout son poids, le mépris stupide du vulgaire (*a*), *un jour*, seront contre vous, tous ensemble. Vous devez obéir à Dieu plutôt qu'aux hommes. La race humaine, avec toute sa sagesse et son amour, toute son indignation et sa folie, d'un côté,... Dieu seul, de l'autre : vous avez à choisir.

Tel est le sens de la renonciation de saint François à son héritage ; c'est le début de l'évangile des Œuvres de Giotto. Si, tout d'abord, cet héritage de Mammon et du monde n'est rejeté, si, tout d'abord, cet acte, le plus pénible de tous, n'est accompli, tous les autres sont inutiles. Vous ne pouvez pas servir Dieu et Mammon, vous ne pouvez pas obéir à Dieu et à Mammon (*b*). Aucune œuvre de charité, aucune obéissance, aucun renoncement ne sont de quelque utilité si vous êtes encore en conformité de cœur avec le monde. Vous allez à l'église parce que le monde y va. Vous observez le Dimanche parce que vos voisins l'observent ; mais vous vous habillez ridiculement parce que votre voisin le demande, et vous n'osez pas faire une œuvre rude parce que vos voisins la mépriseraient. Vous devez renier votre voisin dans sa richesse et dans son orgueil, et vous souvenir de lui

(*a*) Symbolisé par les deux petites figures, en blanc, dans les coins de la fresque. Elles jettent des pierres et elles crient. On les retrouve dans le *Mariage de saint François avec la Pauvreté* (église inférieure d'Assise) et à l'Académie (nº 117).

(*b*) Mathieu, VI, 24.

dans sa détresse. Voilà la « désobéissance » de saint François (*a*).

51. Vous êtes à même de comprendre, maintenant, comment se relient les sujets qui se succèdent le long des murs de la chapelle, et pourquoi Giotto les a choisis.

Sur la voûte : les symboles des trois vertus de la vie active : Pauvreté, Chasteté, Obéissance.

A. En haut, à gauche (en regardant vers la fenêtre), la vie de saint François commence par sa renonciation au monde.

B. En haut, à droite, sa nouvelle vie est approuvée et ordonnée par l'autorité de l'Église.

C. Au centre, à gauche : Il prêche à ses propres disciples.

D. Au centre, à droite : Il prêche aux païens.

E. En bas, à gauche : Ses funérailles.

F. En bas, à droite : Sa puissance après sa mort.

De plus, des deux côtés de la fenêtre, sont représentés les quatre grands saints Franciscains : saint Louis de France, saint Louis de Toulouse, sainte Claire, sainte Élisabeth de Hongrie.

Si vous considérez donc la série complète de ces fresques, vous pourrez y découvrir un ordre très suggestif : en premier lieu, la loi de la conscience de saint François ; ensuite, comment il l'adopte ; puis, la ratifica-

(*a*) Voir la *Légende des trois Compagnons*, chap. VI, pp. 128 et suiv. : « Et, entrant dans la chambre de l'évêque, il se dépouilla de tous ses vêtements et, posant l'argent sur eux, devant l'évêque, le père et les autres qui étaient là, il sortit nu de la porte et dit : « Ecoutez et entendez bien que, jusqu'à présent, j'appelais Pietro di Bernardone mon père ; mais, comme je me propose de servir Dieu, je lui rends cet argent, pour lequel il était courroucé et tous les vêtements que j'ai eus à ses dépens. Et je veux dire désormais, non plus : — « Mon père, Pietro di Bernardone », mais : — « Notre Père qui êtes au Ciel... »

tion de cette loi par l'Église Chrétienne ; puis, comme il la prêche durant sa vie ; puis, comme il la prêche après sa mort ; et, enfin, les fruits qu'elle produisit dans les disciples.

52. Je n'ai pu examiner — ou, à proprement parler, je n'ai pu voir — que le premier, le deuxième et le quatrième article de cc code de sujets, saint Louis et sainte Élisabeth. Je ne vous demanderai que d'en regarder encore deux : saint François devant le Soudan, au milieu à droite, et saint Louis.

A l'aide d'une paire de jumelles ordinaires, vous pourrez voir assez nettement le Soudan ; et je pense qu'il sera bon de commencer par faire, à ce sujet, quelques remarques techniques.

Si la petite Vierge, sur les degrés du temple, vous rappelait une composition du Titien (*a*), ce Soudan devrait, je pense, vous rappeler tout ce qu'il y a de plus grand dans l'œuvre du Titien. Ce rapprochement s'impose tellement à l'esprit que, pour ma part, si l'on m'avait dit qu'une fresque délicate, de la première époque du Titien, avait été retrouvée à Santa Croce, mes propres yeux m'auraient plus facilement fait ajouter foi à cette nouvelle qu'à l'idée qu'il s'agit bien d'une œuvre de Giotto. C'cst une œuvre si grande que, si les principes en avaient été compris, l'art Italien n'aurait plus rien eu à apprendre ; rien n'aurait pu être découvert, dans la suite, sauf les effets de lumière Hollandais.

On n'a pas obtenu ici d'effet de lumière ; c'est une remarque très importante que je vous prie de faire, tout d'abord. La fresque représente saint François provoquant

(*a*) Voir *Porte d'Or*, § 25.

les Mages du Soudan — adorateurs du feu — à passer avec lui à travers le feu qui flambe, rouge, à ses pieds. Le brasier est si ardent que les deux Mages, de l'autre côté du trône, protègent leur figure. Il n'apparaît pourtant que sous la forme d'une masse de flammes rouges et tordues, ne projetant aucune lumière. Il n'y a de tache rouge sur aucun nez, il n'y a d'ombre noire sous aucun menton ; ni dégradations de lumière à la Rembrandt, ni reflets de poignée d'épée ou d'armure.

53. Pensez-vous que ce soit ignorance de la part de Giotto, et pure naïveté? C'était, à ce moment, un homme d'âge mûr, ayant passé toute sa vie à peindre et ayant lutté, dans l'enseignement et dans les discussions d'école, pour peindre les choses telles qu'il les voyait. Supposez-vous qu'il ne vit jamais un feu répandre de la lumière? lui, l'ami de Dante, qui, de tous les poètes, est doué du sens le plus subtil pour décrire toute espèce d'effets de lumière! — quoique le public ait cru qu'il ne possédait que le sens du feu. Les âmes du Purgatoire s'étonnent de ce que le corps de Dante porte une ombre (*a*), et l'ami du poète, peut-être *parce* qu'il est peintre, devrait avoir ignoré que la substance mortelle projette une ombre et la flamme une lumière? — Non. Le passage du Purgatoire où les ombres du matin, au lever du soleil, rendent les flammes plus rouges, égale en précision la

(*a*) « Lorsque ces premières âmes virent le jour intercepté à terre par le côté droit de mon corps, si bien que l'ombre se projetait de moi vers le rocher, elles s'arrêtèrent et se reculèrent un peu, et toutes les autres qui marchaient après elles, ne sachant pas pourquoi, en firent autant. » (*Divine Comédie — Purgatoire —*, chant III, vers 88-94. Traduction P.-A. Fiorentino).

Voir également, au même point de vue : *Purgatoire*, chant III, vers 16-19 — chant V, vers 4 et suivants — chant XV, vers 1-25 — chant XVII, vers 1-13 et 40-43.

science de Newton (a) ; pensez-vous donc que Giotto, pendant toute sa vie, n'ait rien vu de semblable ?

Le fait est qu'il percevait si intensément la lumière qu'il n'a jamais songé un instant à la peindre. Il savait qu'il est aussi impossible de peindre le soleil que de l'arrêter, et il n'était pas assez truqueur pour chercher des moyens de sembler faire ce qu'il ne faisait pas. Je peux peindre une rose, oui, et je la peindrai ; je ne peux pas peindre un charbon ardent, et je ne m'efforcerai ni de le peindre, ni de sembler le peindre. Il est aussi naturel et aussi logique de trouver, chez Giotto, cette manière de penser qu'il est impossible de découvrir la même sincérité et une vraie science chez les faux peintres du XVI[e] siècle.

54. L'artiste fera néanmoins consciencieusement tout ce qui lui sera possible, sans altérer l'honnêteté de son art, pour vous faire sentir ce feu, autant que cela lui est nécessaire. Il nous importe peu, pour le moment, que le feu soit *lumineux* ou non, mais Giotto voudrait vous faire comprendre qu'il est *brûlant.*

Remarquez les couleurs dont Giotto a fait usage dans toute la fresque. Tout d'abord, le fond bleu, nécessaire pour unir ce sujet aux trois autres, occupe la surface la plus restreinte possible. Saint François doit être en gris, car c'est son habit ; le serviteur d'un des mages est également en gris, mais d'un gris si chaud que, si vous le voyiez seul, vous le prendriez pour du brun. L'ombre derrière le trône, que Giotto sait *pouvoir* peindre, — et peint

(a) « Le soleil frappait mon épaule droite et déjà ses rayons blanchissaient tout l'azur de l'Occident. Mon ombre faisait paraître la flamme plus rouge et à un fait si étrange, je vis des âmes s'étonner en marchant. » (Chant XXVI, vers 4 et suiv.)

par conséquent — est grise aussi. Le reste de la fresque (1) — soit au moins les six septièmes de sa surface — est couvert de cramoisi, d'or, d'orange, de pourpre ou de blanc, dans les nuances chaudes dont Giotto disposait, séparés seulement par de petits espaces d'un noir intense : les bandelettes du Soudan pendant sur ses épaules, ses yeux, sa barbe et les points nécessaires dans l'or de la tapisserie du fond. L'œuvre entière n'est qu'une flamme.

55. Un seul regard jeté sur les autres sujets vous montrera le caractère spécial de celui-ci. Mais vous remarquerez aussi que les quatre fresques supérieures, qui traitent de la vie et du zèle religieux de saint François, sont toutes peintes dans des tons relativement chauds, tandis que les deux fresques inférieures, représentant sa mort et son apparition après sa mort, ont été comme intentionnellement maintenues dans des tons tristes et froids.

Naturellement, pensez-vous, puisqu'elles sont remplies de moines. — Ce n'est pas cela. Y avait-il quelque nécessité, pour Giotto, de mettre dans les mains du prêtre, aux pieds du cadavre, cette bannière noire inclinée, dont la forme rappelle celle d'un tombeau ? N'aurait-il pas eu la latitude, s'il l'avait voulu, de faire la vision céleste plus brillante, dans l'une et l'autre fresque ? Saint François n'aurait-il pas pu apparaitre en rêve au pape, entouré d'une gloire céleste ; ou les nuages, au milieu desquels le pauvre moine voit l'âme du saint monter au ciel, n'auraient-ils pas pu être plus resplendissants ? (*a*)

Remarquez, toutefois, combien ils resplendissent en

(1) *Le plancher a été repeint, mais, quoique sa couleur grise actuelle soit lourde et froide, il ne peut altérer la splendeur du reste.*

(*a*) La preuve en est donnée par l'examen du 20e sujet d'Assise, parallèle à celui-ci et exécuté probablement vingt ans auparavant. Au groupe sombre des



réalité, dans la surface réduite du fond bleu qui leur est accordée. Il est impossible de trouver ailleurs un plus délicieux fragment de couleur Giottesque quoiqu'ici l'on ait à déplorer son exiguïté et son isolement ; car le visage même de saint François est repeint, ainsi que tout le ciel bleu, mais les nuages et les quatre anges sont à peine rétouchés, et les nuances irisées des premiers, ainsi que les ailes exquises et gracieuses des seconds ont été vraiment conservées, avec une piété tendre et délicate, par le restaurateur du ciel. Personne autre que Giotto ou Turner n'aurait pu les peindre.

56. Giotto, en effet, se rapproche infiniment de Turner lorsqu'il emploie les mêmes couleurs chaudes et opalescentes, de même qu'il se rapproche de Gainsborough par la vivacité de scs moyens d'expression. Tous les autres peintres religieux d'Italie ne rendent que péniblement l'expression ; lui seul peut l'indiquer d'un coup de pinceau. Tous les autres grands coloristes d'Italie ne voicnt que la beauté de la couleur, tandis que Giotto voit aussi la lumière qu'elle répand. Aucun autrc, sauf le Tintoret, ne comprend entièrement le pouvoir symbolique qu'elle possède, tandis que chez ceux-ci — Giotto et le Tintoret — il y a toujours, non seulcment une harmonie de couleur, mais un secret de couleur.

Ce n'est pas uniquement pour rendre sa peinture plus éclatante que Giotto couvre ce mur de pourpre et d'écarlate, mais aussi pour vous rappeler que saint François prêche devant un roi adorateur du feu. Et, en haut, dans la dispute, à Assise, le père irrité est vêtu d'un rouge

frères agenouillés autour du mort, au premier plan, répond, au ciel, le groupe radieux des anges. Les officiants — en vêtements clairs, au centre de la fresque — forment transition.

changeant comme la colère, et le protecteur de saint François abrite celui-ci sous son manteau bleu, symbole de paix Céleste. Il est vrai que certaines couleurs conventionnelles étaient traditionnellement employées par tous les peintres, mais seuls Giotto et le Tintoret créent un symbolisme original pour chacun de leurs tableaux. C'est ainsi que, dans le tableau du Tintoret représentant la chute de la manne, la figure de Dieu le Père est entièrement vêtue de blanc, contrairement à toutes les conventions reçues ; dans le tableau représentant Moïse frappant le rocher de sa baguette, cette figure est entourée d'un arc-en-ciel. J'ai parlé ailleurs du symbolisme des couleurs de Giotto à Assise (1).

Il ne faut donc pas croire que le contraste des couleurs existant entre les fresques supérieures et les fresques inférieures de notre chapelle soit fortuit. Alors que saint François a toujours vécu dans la joie et le triomphe, il est mort dans la douleur, dans la lassitude et dans une profonde humilité. Son histoire traditionnelle est l'inverse de celle d'Élie : vivant, il apparaît sur un char de feu ; mourant, il subit une mort plus pénible que de nature.

57. Il y a plus qu'une différence de couleur entre les fresques supérieures et inférieures, il y a une différence de manière que je ne puis pas bien expliquer ; et, avant tout, une différence de métier qui me semble montrer que les deux fresques inférieures ont été peintes longtemps avant les autres, et unifiées et harmonisées avec elles, après coup, Il n'y a aucun intérêt, pour la plupart des lecteurs, à approfondir cette question, mais on peut

(1) *Voir* Fors Clavigera, *septembre* 1874 (*vol. IV*) (*a*).

(*a*) Série de lettres mensuelles adressées aux ouvriers 1871-1884 (chez Allen, 156, Charing Cross Road, Londres).

pourtant faire cette rapide remarque que les visages des fresques inférieures ont des contours bruns et noirs, tandis que ceux des fresques supérieures sont tous peints dans la manière vénitienne la plus parfaite (*a*).

Il est très intéressant de faire une autre remarque, concernant l'arrangement des draperies. Giotto ne réussit jamais, jusqu'à la fin de ses jours, à représenter une figure couchée avec aisance (*b*). C'est une de ses caractéristiques les plus singulières. C'est précisément le sujet qu'il peut étudier d'après nature, sans le moindre obstacle, qu'il ne parvient pas à peindre, tandis qu'il saisit, avec une précision infaillible, des subtilités de forme et de geste entièrement dépendantes de l'instant fugitif où elles se manifestent, et des attitudes qu'aucun modèle ne pourrait conserver un instant. Non seulement la tête du pape endormi, représenté dans la fresque inférieure de droite, repose peu confortablement sur l'oreiller, mais encore ses vêtements sont drapés maladroitement ; l'instinct que Giotto possède pour la draperie le trahit tout à fait quand il doit en jeter une sur une figure couchée. D'autre part, regardez les plis que les vêtements du Soudan forment sur ses genoux ; ils ne pourraient être plus exacts ni plus beaux. Je ne puis comprendre que les dates d'exécution de ces deux fresques ne diffèrent même que de vingt ans, tant le métier de la fresque supérieure est plus développé.

(*a*) Cette différence ne proviendrait-elle pas de ce fait que les fresques inférieures ont plus souffert des restaurations — le restaurateur accentuant les contours primitifs qu'il retrouve ?

(*b*) Cette remarque ne s'impose pas dans le petit cloître de Santa Maria Novella (Sainte-Anne). A l'Arena de Padoue il y a une *Nativité* dans laquelle l'attitude de la Vierge couchée est pleine d'aisance. Encore une fois, n'est-ce pas au restaurateur qu'il faut attribuer ce défaut ?

Si nous examinons cette dernière œuvre de plus près, nous verrons qu'il n'y a pas que le jet des draperies qui soit vrai en elle.

58. Celles-ci sont si simplement parfaites, dans la figure du Soudan, qu'elles n'attirent pas notre attention ; nous ne voyons que cette figure, et non les vêtements qui la couvrent. Mais ce sont les vêtements que nous voyons d'abord dans les figures des Mages déconfits, — personnages très drapés, avec des traînes de quatre mètres de long portées par des serviteurs.

Le Mage qui se trouve le plus près du Soudan a fait son devoir aussi courageusement qu'il a pu ; il aurait volontiers été au feu, mais il n'a pas pu ; il est obligé de se cacher le visage, mais il n'a pas battu en retraite. Giotto lui attribue une draperie ample, aux larges plis, — autant de dignité que possible — ; c'est, en tous cas, un homme fidèle à son devoir professionnel.

Le deuxième Mage n'a pas un tel courage. Replié sur lui-même, il n'a plus rien à dire pour sa défense ou pour celle de sa foi. Giotto suspend ses vêtements sur lui comme sur un portemanteau, à la manière de Ghirlandajo, en rétrécissant comiquement les plis. C'est littéralement un Mage « aplati », fermé comme un éventail (*a*). Il détourne la tête avec découragement. Quant au dernier Mage, il disparaît par la porte et l'on n'aperçoit que son dos.

Une œuvre moderne nous montrerait, en opposition avec ces Mages, un saint François se dressant aussi haut que possible sur ses sandales, méprisant, dénonciateur, montrant d'un geste pompeux la porte aux Mages. — « Non, pas ainsi », dit Giotto ; et il représente le saint sous l'aspect

(*a*) *Literally he is a « shut-up » Magus, closed like a fan.*

d'un homme assez banal, d'une physionomie et d'un abord plutôt décevants — je ne comprends pas son geste indiquant son front ; il signifie peut-être : « Ma vie ou ma tête sur la vérité de ceci. » Le moine qui l'accompagne est frappé de terreur, mais il suivra son maître. Les noirs serviteurs des mages ne montrent aucune émotion ; ils disposeront, comme de coutume, les traînes de leurs maîtres et soutiendront dignement leur retraite.

59. Occupons-nous enfin du Soudan lui-même. Une œuvre moderne vous le montrerait certainement regardant saint François, les sourcils levés, ou les fronçant en fixant les Mages, avec irritation ; et ceux-ci s'en iraient le dos courbé aussi bas que possible. Giotto ne lui donnera ni l'un ni l'autre aspect. En parfait gentilhomme et en roi, il jette sur ses Mages un regard calme et décidé ; quoiqu'infidèle, il est de beaucoup le plus noble personnage de cette scène et, bien plus que saint François, il en est le vrai héros. C'est évidemment surtout au Soudan que Giotto a désiré que vous pensiez, dans cette peinture de l'œuvre d'un missionnaire Chrétien.

Il n'apprécie pas entièrement les Payens comme vous pourriez les voir apprécier dans un meeting d'Exeter Hall (*a*). Il n'insiste pas sur leur ignorance, sur leur teint noir ou sur leur nudité ; il ne pense pas du tout que les habitants des Islington et des Pentonville (*b*) Florentins soient, à tous points de vue, supérieurs aux rois d'Orient, et il ne s'imagine pas non plus que toute autre religion que la sienne soit une religion fétichiste. Il est probable, pense Giotto, qu'il sera donné aux adorateurs de bûches — qu'ils

(*a*) Salle de meeting, à Londres, où se réunissaient fréquemment les non-conformistes.

(*b*) Faubourgs suburbains de Londres.

soient en Perse ou à Pentonville — de rester plongés dans leur fétichisme, pour leur plus grande satisfaction; mais les adorateurs de *Dieu*, qui ont obéi aux lois du ciel, visibles pour eux, ceux-là pourront voir une étoile plus proche se lever, un Dieu supérieur pourra leur être révélé.

C'est pourquoi vous pouvez considérer le Soudan de Giotto comme le type le plus noble, aux points de vue religieux et moral, que l'on puisse trouver dans les régions où le nom du Christ n'a pas été prêché. Le choix du roi et du peuple n'était pas douteux. Le pays des trois Mages avait déjà été indiqué par le miracle de Bethléem, et la religion et la morale de Zoroastre étaient les plus pures et — selon l'opinion du temps — les plus anciennes du monde payen. Lorsque Dante, dans le XIX[e] et le XX[e] chant de son Paradis, donne sa dernière interprétation de la loi de justice divine et humaine, selon l'Évangile du Christ, il fait le même choix que Giotto pour représenter le noble paganisme dans l'aristocratie (« Que ne pourront pas dire les *Perses à vos rois* »), tandis que le converti de saint Philippe représente ce paganisme dans les classes inférieures et parmi les esclaves (« Et l'Éthiopien condamnera ces chrétiens ») (*a*). Comparez aussi Milton :

« *At the Soldan's chair*
Defied the best of Paynim chivalry (*b*) »

(*a*) Il s'agit de l'eunuque de la reine Candace (*Actes des Apôtres*, chap. VIII). Le passage du *Paradis* auquel il est fait allusion se trouve au chant XIX, vers 106 et suivants : « Mais prends garde que plusieurs vont criant : « Christ, Christ », qui, au jour du jugement, seront moins près de lui, que ceux qui ne l'ont pas connu. Et l'Éthiopien condamnera ces chrétiens, lorsque les deux troupes se sépareront, l'une éternellement heureuse, l'autre éternellement misérable. Que ne pourront pas dire les Perses à vos rois, lorsqu'ils verront ouvert le volume où s'écrivent toutes leurs hontes ?.... » (Trad. Fiorentino.)

(*b*) « Près du trône du Soudan — combattaient les meilleurs chevaliers payens. » Giotto ne fit que représenter ici un des épisodes de la vie du saint, tel que

60. Le moment est venu pour vous d'examiner le saint Louis de Giotto, type du roi Chrétien. Je suppose que vous ne l'auriez pas vu si je ne vous avais pas traîné ici pour cela. Il était déjà dans l'ombre, à l'origine, et l'est encore trois fois plus aujourd'hui, par suite de la présence des vitraux modernes ; il est condamné à l'oubli par les paroles méprisantes de M. Murray : « Quatre saints très restaurés et repeints », et par la phrase sereine de MM. Crowe et Cavalcasella : « Le saint Louis est entièrement moderne. »

Je serai toujours le dernier à qualifier n'importe quelle restauration de judicieuse. De tous les manies destructives, celle des restaurations est la plus redoutable et la plus sotte. Néanmoins, le pauvre étudiant en art doit s'appliquer à saisir le peu de bien qu'elle peut faire, selon ses misérables moyens. Ce n'est pas une raison, parce qu'une grande œuvre a été restaurée, pour que nous passions devant elle sans même la regarder et sans nous

le rapporte la tradition. Mais celle-ci désigne sans doute le sultan Melek-el-Kamel, que saint François dut visiter en 1219, près de Damiette, sous l'appellation vague de « Soudan de Babylone », et le représente comme le type du « bon payen » pour les raisons que détermine très bien Ruskin :

« Et, étant en sa présence, saint François, instruit par le Saint-Esprit, prêcha si divinement de la foi du Christ et que même pour sa foi il voulait entrer dans le feu, que le Soudan commença à prendre grande dévotion en lui, autant pour la constance de sa foi que pour le mépris du monde qu'il voyait en lui.... Lorsque saint François partit, il promit au Soudan de lui envoyer des frères qui le baptiseraient avant sa mort, pour son salut. Après la mort du saint, le Soudan, étant gravement malade, attendait la réalisation de la promesse. Et, en effet, saint François apparut à deux frères mineurs et leur ordonna d'aller au Soudan et de lui procurer son salut. Celui-ci, les voyant, eut très grande allégresse, reçut le baptême et fut sauvé. » (*Fioretti : Comment saint François convertit à la foi le Soudan de Babylone*).

Cet épisode est également représenté à Assise (11e sujet) mais, cette fois, la comparaison est tout à l'avantage de notre chapelle. L'attribution à Giotto des premiers sujets d'Assise est d'ailleurs douteuse. Le feu y est figuré de la même manière, mais la disposition de la scène, le type du Soudan (blond) et le vêtement des Mages distinguent nettement les deux œuvres l'une de l'autre.

efforcer de tirer un enseignement de son dessin ; si le restaurateur a eu quelque conscience, le spectateur ordinaire comprendra mieux ce dessin qu'il ne comprendrait celui de l'œuvre effacée. Il est vrai que lorsque le Guide de M. Murray vous dit qu'un *monument* a été « magnifiquement restauré », vous pouvez passer à côté avec la résignation du désespoir, car *cela* signifie que chaque fragment de l'ancienne sculpture a été détruit et remplacé par de vulgaires copies modernes. Mais une peinture ou une fresque restaurée *vous* seront souvent plus utiles qu'à l'état primitif. Si l'œuvre est importante, elle sera, selon toute probabilité, épargnée en plusieurs endroits, prudemment complétée en d'autres, et elle s'affirmera encore d'une manière mystérieuse — comme la Cène de Léonard — à travers chaque phase de reproduction (1).

(1) *Mettez à l'épreuve votre jugement à ce sujet : après avoir bien regardé ces deux fresques inférieures de notre chapelle, passez dans la chapelle voisine (à droite, chapelle Peruzzi), et examinez la fresque la plus basse du mur de gauche (en entrant). Vous trouverez, dans votre Murray, que les fresques de cette chapelle « étaient également recouvertes d'un badigeon jusqu'à une époque récente* (1862) », *mais il se fait que je possède une critique étendue de cette même fresque, écrite en* 1845, *et je ne vois pas qu'aucun changement y ait été apporté depuis lors. M. Murray vous dit aussi d'observer que « la fille d'Hérodiade jouant de la viole se rapproche des œuvres du Pérugin, traitant de sujets analogues ». M. Murray entend dire par là que le musicien mâle jouant de la viole que, sans même regarder ses vêtements, ni le reste de la fresque, il a pris pour la fille d'Hérodiade, a la figure large.*

Vous laissant le soin de tirer parti de cette critique, je vous prierai de faire encore une ou deux remarques. C'est la seule fresque inférieure dans laquelle le travail de Giotto n'a pas été retouché, du moins par le restaurateur moderne. Elle est si heureusement préservée que, par elle, vous pouvez apprendre, une fois pour toutes, ce qu'est la peinture d'une bonne fresque — combien elle est calme, délicatement claire, combien peu elle vise à un effet grossier et vulgaire, quelle douce opposition de lumière et d'ombre, quelles couleurs durables et exquises elle peut nous donner.

A ce dernier point de vue, cette fresque est tout à fait unique dans l'œuvre de Giotto. La tenture rayée, derrière la table, est peinte avec une variété et une fantaisie de jeux de couleurs que Paul Véronèse n'aurait pu surpasser, dans ses meilleures œuvres.

Vous trouverez sans difficulté, malgré l'effacement des couleurs du milieu

61. Mais je puis vous affirmer, tout d'abord, que le saint Louis n'est, en aucune manière, tout à fait moderne. Je suis monté à son niveau et j'ai pu m'assurer que la délicieuse couleur de l'original s'est encore conservée en maint endroit. La couronne — dont vous comprendrez l'importance après nos matinées passées dans la Chapelle Espagnole — est presque intacte ; les lignes du visage et de la chevelure, quoique toutes plus ou moins retracées, sont d'une précision remarquable, et la couleur surajoutée a été rattachée avec tant de soin aux parties originales que, si l'harmonie de l'ensemble a perdu le raffinement de son ancienne délicatesse, elle n'en reste pas moins, d'une manière plus grossière, solennelle et sans dissonance. Telle qu'elle est, du reste, cette figure possède une très grande beauté, du plus

de la fresque, la fille d'Hérodiade ; elle ne danse pas, mais se meut lentement, au son de la viole — elle-même joue de la lyre. Dans le coin le plus éloigné de l'œuvre, elle présente la tête de saint Jean à sa mère. La figure d'Hérodiade est presque entièrement effacée, ce que vous pouvez considérer comme une garantie de l'originalité du reste.

Le sujet représentant l'Apocalypse, au haut du mur de droite, est l'une des plus intéressantes peintures mythiques de Florence ; je n'en connais point d'autre qui rende aussi complètement le sens de la scène entre la femme dans le désert et le Dragon ennemi. Mais on ne peut la voir d'en bas, et je ne pourrais décrire sa beauté par des mots (a).

(a) Avant de quitter cette chapelle, remarquez encore l'attitude d'Élisabeth dans la *Naissance de saint Jean-Baptiste*, sur le mur de gauche. Ne repose-t-elle pas avec aisance ? (voir note (b), § 57).

Dans la fresque inférieure du mur de droite (*Ascension de saint Jean l'Évangéliste*), il y a dans le groupe de gauche, une figure drapée de rouge, inclinée sur la tombe, qui vous rappellera un dessin de Michel-Ange (*Étude de Moines*, n° 12 des dessins du Louvre). Ce n'est plus d'une influence qu'il s'agit ici, comme dans le cas de la *Présentation* de Titien — mais bien d'une fidèle copie. Quelques remarques de ce genre montrent de quoi est faite la richesse d'invention des artistes du XVIe siècle.

Remarquez également — au sujet du symbolisme des couleurs chez Giotto et de leur puissance de suggestion — que cet assistant se drape, en quelque sorte de la couleur rouge qu'il fixe (la tombe), tandis que les personnages du groupe de droite qui aperçoivent le Christ (en rose), au milieu de ses disciples (en rose ou en bleu) portent le reflet de cette vision sur leurs vêtements bleus et roses. Cette subordination du coloris au drame représenté fait involontairement songer à l'usage que Wagner fait, en musique, du *leitmotiv*.

profond intérêt; et telle que vous pouvez la voir d'en bas, avec vos jumelles, elle laisse peu à désirer. Son examen vous sera plus profitable que celui des neuf dixièmes des œuvres les plus renommées de la Tribune ou du Palais Pitti.

Vous en pénétrerez mieux l'esprit lorsque je vous aurai traduit ce court récit extrait des Fioretti de saint François (*a*).

62. « *Comment saint Louis, roi de France, personnellement alla à Pérouse, sous l'habit d'un pèlerin, visiter le saint Frère Égide.* — Saint Louis, roi de France, alla en pèlerinage visiter les sanctuaires par le monde ; et ayant ouï la renommée très grande de la sainteté de Frère Égide, qui avait été des premiers compagnons de saint François, il se mit en esprit et détermina de le visiter personnellement ; et pour cela il vint à Pérouse où demeurait alors ledit Frère Égide. Et, arrivant à la porte du couvent des frères, comme un pauvre pèlerin inconnu, avec peu de compagnons, il demanda avec grande insistance Frère Égide, sans rien dire davantage au portier ni quel était celui qui le demandait.

« Le portier va donc à Frère Égide et lui dit qu'un pèlerin est à la porte qui l'y demande ; et de Dieu lui fut inspiré et révélé que c'était le Roi de France. Vivement et avec grande ferveur il sort de sa cellule et court à la porte. Et sans autre question ou que jamais ils ne se fussent vus, s'agenouillant ensemble avec très grande dévotion, ils s'embrassèrent avec une sainte familiarité,

(*a*) Pour éviter une double traduction, nous avons emprunté ce passage à la belle version française de M. A. Goffin : *I Fioretti. — Les petites fleurs de la vie du petit pauvre de Jésus-Christ, saint François d'Assise*, p. 131, Bruxelles, 1896.

comme si depuis longtemps ils eussent entretenu grande amitié. Mais pourtant, ils ne parlaient ni l'un ni l'autre, et restaient ainsi embrassés avec ces signes d'amour et de charité, en silence. Et après qu'ils furent restés un grand espace de ladite façon sans se dire un mot, ils se départirent l'un de l'autre et saint Louis poursuivit son voyage et Frère Égide retourna à sa cellule.

« Et, comme le Roi s'en allait, un frère demanda à l'un de ses compagnons, qui était celui-là qui s'était tant embrassé avec Frère Égide, et il lui répondit que c'était Louis, roi de France, lequel était venu pour voir Frère Égide. Et, l'ayant dit aux autres frères, ils eurent très grand chagrin de ce que Frère Égide ne lui eût pas dit un mot; et s'en plaignant ainsi, ils lui dirent : — « O Frère Égide, pourquoi as-tu été si vilain envers un aussi saint roi, qui est venu de France pour te voir et pour entendre de toi quelque bonne parole ; et tu ne lui as parlé aucunement. » — Frère Égide répondit : — « Très chers frères, ne vous scandalisez point de cela; car ni moi à lui, ni lui à moi, ne pouvions dire une parole, parce que, aussitôt que nous nous embrassâmes, la lumière de la science me révéla et me manifesta son esprit, et à lui le mien ; et nous contemplant ainsi en esprit par l'opération divine, ce que je voulais lui dire et lui à moi, beaucoup mieux le connûmes-nous que si nous nous fussions parlé avec la bouche, et avec majeure consolation que si nous avions voulu expliquer de vive voix ce que nous sentions dans le cœur. Car l'imperfection du langage humain, qui ne peut clairement exprimer les mystères secrets de Dieu, nous aurait été une affliction plutôt qu'une consolation ; et pour cela sachez que le Roi est parti admirablement content de moi et l'âme consolée. »

63. Il est évident que pas un mot de ce récit ne peut être cru par toute personne raisonnable ; cela est clair.

Néanmoins, l'esprit qui le créa constitue un fait de l'histoire de l'Italie et de l'humanité tout à fait indiscutable. Que saint Louis et Frère Égide se soient jamais agenouillés l'un devant l'autre dans une rue de Pérouse, cela importe peu ; mais voici ce qui doit faire le sujet de vos méditations : on pouvait s'imaginer à cette époque, qu'un roi et un pauvre moine étaient liés l'un à l'autre par des pensées qu'aucun mot ne pouvait exprimer ; et la douceur et l'humilité du roi rendaient une telle histoire plausible.

Il n'est pas un endroit au monde — où que vous portent vos pieds de pèlerin — qui puisse mieux évoquer à votre esprit, à l'aide des éléments qu'il possède, la nature de la Royauté et, en général, de toute Souveraineté, et celle des contrefaçons et des parodies de l'une et de l'autre que l'on voit trop souvent à leur place. Car il se fait que ce Roi Chrétien et ce Roi Perse ont été mieux peints ici par Giotto que n'importe où, par n'importe qui ; ils vous fournissent donc la conception la plus accessible des Pouvoirs Chrétien et Payen qui ont tous deux reçu, dans le livre que les Chrétiens font profession de révérer, la même épiphète que le Roi des Juifs lui-même : Oint ou Christos. Si saint Louis, par sa vie mi-réelle, mi-traditionnelle, est le représentant le plus parfait de la Royauté Chrétienne, Cyrus de Perse illustre la Royauté Payenne la plus parfaite par sa vie mi-réelle, mi-traditionnelle et par les principes de gouvernement et d'éducation qui prévalaient dans sa dynastie.

Il serait bon, je pense, que vous lisiez, devant les images de ces deux Rois, l'invocation à Cyrus écrite par Isaïe. La deuxième partie de celle-ci du moins vous

semblera digne d'être rappelée ici, car elle illustre littéralement la défaite des Mages, adeptes de Zoroastre, sur laquelle Giotto fonde son Triomphe de la Foi.

J'écris les phrases principales à la suite les unes des autres et je ne néglige que leur développement que vous pouvez facilement retrouver chez vous (Isaïe, XLIV, 24 à XLV, 13).

64. « Ainsi a dit l'Éternel, ton Rédempteur, et celui qui t'a formé dès ta conception : Je suis l'Éternel qui ai fait toutes choses, qui seul ai étendu les cieux et affermi la terre ; qui *dissipe les signes des menteurs et qui rends insensés les devins ; qui renverse les sages et qui fais que leur science devient une folie. C'est lui qui affermit la parole de son Serviteur et qui accomplit le conseil de ses envoyés* ; qui dit le Cyrus : C'est mon Pasteur; il accomplira toute ma volonté, en disant à Jérusalem : « Tu seras rebâtie » ; et au temple : « Tu seras fondé ».

« Ainsi a dit l'Éternel à son Oint, à Cyrus, que j'ai pris par la main droite, afin que je renverse les nations devant lui, et que j'ôte la force aux rois.

« J'irai devant toi et je redresserai les chemins tortueux ; je romprai les portes d'airain, et mettrai en pièces les barres de fer ; et je *te* donnerai les trésors cachés, et les richesses les plus secrètement gardées, afin que tu saches que je suis l'Éternel, le Dieu d'Israël, qui t'appelle par ton nom.

« Pour l'amour de Jacob, mon serviteur, et d'Israël, mon élu, je t'ai appelé par ton nom, et je t'ai désigné bien que tu ne me connusses point.

« Je suis l'Éternel et il n'y en a point d'autre. Il n'y a point d'autre Dieu que moi. Je t'ai revêtu de force, quoi-

que tu ne me connusses point. Afin qu'on connaisse, *depuis le soleil levant* jusqu'au soleil couchant, qu'il n'y en a point d'autre que moi. Je suis l'Éternel et il n'y en a point d'autre ; *qui forme la lumière* et qui crée les ténèbres, qui fais la paix et qui crée l'adversité, c'est moi, l'Éternel, qui fais toutes ces choses-là.

« C'est moi qui ai suscité celui-ci dans la Justice, et je conduirai tous ses desseins ; il rebâtira ma ville et renverra sans rançon et sans présents mon peuple qui avait été transporté, a dit l'Éternel des armées. »

65. Ajoutez à cette prophétie l'ordre que Cyrus donna pour l'accomplir ; vous comprendrez ainsi ce qu'est un Roi « suscité dans la Justice » et vous pourrez mettre en rapport la sollicitude que le roi Perse témoignait pour le Temple Juif avec la fresque sous laquelle vous vous trouvez :

« Or, en la première année du règne de Cyrus (1), le roi Cyrus ordonna que la maison du Seigneur à Jérusalem fût reconstruite *et qu'on l'honorât du culte d'un feu perpétuel* » [la phrase en italique est de Darius, rapportant le décret de Cyrus ; celui ci est ainsi formulé (2)] :

« Ainsi, dit Cyrus, roi des Perses : Le Seigneur Dieu du ciel m'a donné tous les royaumes de la terre et il m'a commandé de lui bâtir une maison à Jérusalem.

« Qui est parmi vous de son peuple ? Que son Dieu soit avec lui et qu'il monte à Jérusalem qui est en Judée et que les habitants de ce lieu l'aident avec de l'argent, et avec de l'or, et avec leur richesse et avec leurs bêtes de somme. »

(1) *Premier livre d'Esdras, chapitre VI (a).*

(a) Troisième livre d'Esdras, dans la Vulgate.

(2) *I Esdras, chapitre I, et II Esdras, chap. II.*

Il y a une certaine distance entre cette manière de « mettre les prisonniers en liberté » et l'indépendance, le libre échange et l'éloquence anti-esclavagiste modernes.

66. Depuis le jour où Cimabue le vit, encore enfant, graver un agneau dans la pierre, Giotto s'est donc élevé à ce double idéal de Royauté. On n'en a pas exprimé de supérieur, à ma connaissance, dans l'Europe occidentale. On s'est cependant souvent efforcé de peindre des têtes couronnées : Le roi Georges III et la reine Charlotte par Joshua Reynolds sont, sans doute, très remarquables ; les rois à museau noir de Velasquez, les rois aux longs cheveux et aux mains blanches de Van Dyck, les cavaliers de Rubens — avec leurs bottes élégantes — le sont aussi. Faites passer rapidement dans votre mémoire toutes les images de rois que vous pouvez évoquer... puis regardez ce saint Louis.

Son visage doux, résolu, pur comme la glace, aux joues maigres, s'affine tellement au menton que la face entière a la forme d'un bouclier de chevalier. Les cheveux, courts sur le front, pendent des deux côtés sur le cou, suivant les courbes simples que l'art ancien Grec-Étrusque se plaisait à leur donner. Je ne sais pas si vous pouvez voir, à cette distance, la différence dans l'arrangement de la chevelure des deux côtés de la tête : leur masse est recourbée vers l'intérieur sur l'épaule droite, tandis qu'elle tombe droit sur l'épaule gauche. Jamais un artisan moderne n'eût rêvé cette belle variante, et cela me confirme dans l'idée que le restaurateur a scrupuleusement suivi les anciennes lignes.

Saint Louis porte une couronne formée d'une pyramide hexagonale dont les arêtes sont ornées de perles ; elle est entourée — comme une forteresse par un mur —

par un diadème ceignant le front, projetant, à chaque angle, une pointe aiguë ; c'est de l'or ciselé et des perles ; le reste du travail est également beau. Le Soudan porte une couronne du même type ; la forme hexagonale symbolise l'ordre, la force et la sage administration du roi. Nous aurons l'occasion d'observer un symbolisme plus accentué encore chez Simone Memmi dans la chapelle Espagnole.

67. Je ne peux rien vous dire de précis au sujet des deux autres fresques, car il m'est impossible d'étudier plus d'une ou de deux peintures en un jour, et je ne commence jamais l'examen de l'une avant d'avoir terminé celui de l'autre. C'est ainsi que j'ai dû quitter Florence sans même pouvoir regarder ces fresques assez longtemps pour être absolument certain des sujets auxquels elles se rapportent. La fresque centrale du mur de gauche représente soit le douzième sujet d'Assise — saint François en extase (1) — ou le dix-huitième — l'apparition de saint François à Arles (2). Quant à la fresque inférieure de droite, deux sujets peuvent être choisis pour chacune de ses parties ; d'après moi, elle représente les 21e et 25e sujets d'Assise — le frère mourant (3) et la

(1) « *Représenté* » *à Assise* (*à côté de saint François devant le Soudan*), « *comme le virent une nuit ses frères, dans l'attitude de la prière, soulevé du sol, les bras en croix et entouré d'un nuage brillant.* »

(*Lord Lindsay.*)

(2) « *Saint Antoine de Padoue prêchait au chapitre général de l'ordre, tenu à Arles en 1224, lorsque saint François apparut au milieu de l'assemblée, les bras étendus dans l'attitude de la bénédiction* » (*a*).

(*Lord Lindsay.*)

(3) « *Un frère de l'ordre, couché sur son lit de mort, vit l'esprit de saint François enlevé au ciel et, sautant en avant, s'écria : « Attends-moi, Père, je vais avec toi. » Et il tomba mort.* »

(*Lord Lindsay.*)

(*a*) On peut faire remarquer, en faveur de cette dernière interprétation, que l'un des frères, debout à gauche, se distingue nettement par son attitude et par le nimbe qui lui entoure la tête. Il en est de même à Assise.

vision du pape Grégoire IX (1) ; d'autre part, l'interprétation différente de Crowe et Cavalcasella est également justifiable (2). En tout cas, la signification de l'ensemble de l'œuvre reste la même, et telle que je l'ai indiquée plus haut.

(1) « *Il hésitait avant de canoniser saint François, doutant du caractère divin de sa stigmatisation. Saint François lui apparut en vision et, avec une contenance sévère, réprouva son doute, ouvrit sa robe et, montrant la plaie qu'il avait au côté, remplit une fiole du sang qui en découlait et la donna au pape qui, en s'éveillant, la trouva dans sa main.* »

(*Lord Lindsay.*)

(2) « *Saint François étant transporté sur son lit de douleur à Sainte-Marie des Anges, s'arrêta dans un hospice, sur la route ; ayant demandé à ceux qui le servaient de tourner sa tête vers Assise, il se mit sur son séant, dans sa litière, et dit : « Sois bénie entre toutes les cités ; que la bénédiction de Dieu s'attache à toi, ô sainte ville, car, par toi, beaucoup d'âmes seront sauvées ». Ayant dit cela, il se recoucha et fut transporté à Sainte-Marie des Anges. Le 4 octobre, dans la soirée, sa mort fut révélée, à l'heure précise où il mourut, à l'évêque d'Assise, sur le mont Sarzana* » (*a*).

(*Crowe et Cavalcasella.*)

(*a*) On peut faire valoir, en faveur de cette dernière interprétation, pour le sujet de gauche, que Giotto n'aurait pas négligé de représenter explicitement l'apparition de saint François au moine, si cette vision était rentrée dans son sujet ; et, pour le sujet de droite, que la proximité des deux sujets implique une succession rapide dans l'action, que le personnage couché porte la mitre et non la tiare, qu'il est vêtu de bleu — comme dans la fresque supérieure de gauche (et non de rouge comme dans la fresque supérieure de droite) — et enfin, que l'attitude de saint François se rapproche de celle qu'il a lors de son apparition à Arles et n'a rien de l'éloquence tragique de son apparition au pape sceptique à Assise. De plus, le 21e sujet d'Assise réunit également ces deux épisodes (la bénédiction d'Assise et la révélation de la mort du saint à l'évêque) ; ici, saint François n'apparaît même pas à l'évêque.

L'Approbation de la règle par le pape et l'*Apparition à Arles* se retrouvent à l'Académie (nos 122 et 124) avec la même composition. Ce sont les 7e et 18e sujets d'Assise.

Il serait intéressant de comparer plus longuement les fresques de la chapelle des Bardi à celles d'Assise (Giotto et école) et à celle de Montefalco (Gozzoli) représentant les mêmes épisodes.

Mais, sans quitter Florence, on peut encore voir des répliques de ces œuvres dans la chapelle Sassetti, à Santa Trinita (Ghirlandajo). On y retrouvera — mais combien altérés — *saint François quittant la maison paternelle* (en haut, à gauche) l'*Approbation de la règle* (au fond, en haut), *Devant le Soudan* (en haut, à droite) et la *Mort du saint* (en bas, à droite).

Cette comparaison rappellera celle faite par Ruskin entre les fresques du chœur de Santa Maria Novella et les fresques du petit cloître de la même église (voir *La Porte d'Or*).

QUATRIÈME MATIN

LE LIVRE VOUTÉ

68. Ce matin, aussitôt que possible, jetons un coup d'œil dans la cathédrale. J'allais dire : « Entrons par l'une des portes latérales des bas-côtés » — mais nous ne pourrions pas faire autrement; cela ne vous aurait peut-être pas frappé si votre attention n'avait pas été spécialement attirée sur ce point. Il n'y a pas de portes au transept, et l'on ne circule pas autour de cette façade désolée (*a*).

Que vous pénétriez par l'une ou par l'autre porte latérale, quelques pas vous conduiront au milieu de la nef centrale. En face du troisième arc, en partant de l'extrémité ouest (*b*), vous vous trouverez sur une dalle de porphyre vert qui indique l'ancien emplacement du tombeau de l'évêque Zenobius. La plus longue inscription circulaire gravée sur le pavement, autour de vous, rappelle la translation de son corps; la plus courte, autour de la pierre sur laquelle vous vous trouvez : — Quiescimus, domum hanc quum adimus ultimam — exprime une vérité qui me semble pénible à entendre pour des voya-

(*a*) La façade a été reconstruite depuis lors, de 1875 à 1887, mais son faux éclat n'a rien de réconfortant.

(*b*) C'est-à-dire de l'entrée.

geurs tels que nous, qui ne se reposent jamais nulle part, s'ils peuvent faire autrement.

69. Quoi qu'il en soit, arrêtez-vous ici pendant quelques minutes, et regardez la voûte blanchie à la chaux du compartiment du toit le plus proche de l'extrémité ouest.

Vous n'y verrez rien de remarquable ; pourtant, regardez encore... Mais, plus vous regarderez, moins vous comprendrez pourquoi je vous ai dit de le faire.

Il n'y a là qu'un plafond blanchi à la chaux — voûté, il est vrai, mais comme les fenêtres de ces mansardes où perchent les ouvriers tailleurs.

Lorsque vous aurez fixé cette voûte pendant quelques minutes et que vous vous serez habitués à la forme de son arc, elle vous paraîtra devenir si petite que vous pourrez à peine lui accorder les dimensions d'un assez vaste grenier dans un attique.

Après avoir ainsi réduit à ces modestes proportions la voûte du premier compartiment, dirigez vos regards sur la voûte semblable du deuxième compartiment, plus près de vous. Au bout de peu de temps, celui-ci prendra également l'importance d'un attique de faible dimension. Ensuite, décidé à supporter encore pendant un quart de minute — car cela en vaut la peine — la crampe qui vous brûle la nuque, regardez, juste au-dessus de votre tête, la troisième voûte. Si cette dernière ne se réduit pas, dans votre imagination, durant le dit quart de minute, aux proportions d'une mansarde de tailleur, elle revêtira tout au moins, comme les deux autres, l'aspect d'un vulgaire plafond arqué, sans grandeur et sans majesté.

70. Puis, portez rapidement les yeux du toit vers le

pavement, et embrassez du regard l'espace (compris entre les quatre piliers) que recouvre cette voûte.

Il mesure soixante pieds de côté (1) — quatre cents yards carrés de superficie (*a*). Je crois que vous devrez refaire ce travail de comparaison plusieurs fois avant de vous convaincre que cette voûte, de proportion moyenne en apparence, recouvre, en réalité, la douzième partie d'un acre. Vous vous convaincrez encore plus difficilement si je ne me trompe —, à moins de vous livrer à un examen prolongé — que la niche étroite (elle semble vraiment dépasser à peine les proportions d'une niche) que vous apercevrez, en vous tournant vers l'extrémité est de la cathédrale, au delà du dôme — occupant la place de nos chœurs du Nord —, est bien le prolongement, sans rétrécissement, de cette même nef dont la largeur s'étend à vos pieds comme l'eau d'un lac gelé.

Après vous être livré à ces expériences et à ces comparaisons, vous aboutirez, je pense — j'en suis même convaincu —, à cette conclusion qu'il serait impossible — en dépit de la plus persévérante maladresse — de créer un plan d'intérieur de monument où les proportions soient cachées davantage, et où l'on tire moins parti de l'importance des dimensions.

Avec cette idée, que l'on peut défendre en toute sécurité, croyez-moi, nous sortirons cette fois de la cathédrale par la porte ouest et nous retournerons, aussi vite que

(1) *Approximativement. Pensant que je pourrais trouver quelque part les dimensions du Dôme, je me suis contenté d'arpenter moi-même cet espace et je ne puis, en ce moment, mettre la main sur ses dimensions exactes.*

(*a*) Soit 60 × 0,30 = 18 mètres de côté ; ce qui correspond à un espace de 342 mètres carrés de superficie.

Le yard^2 = 0,^{m2}83 ; 400 yards^2 = 332 mètres carrés.

L'acre vaut 40 ares environ, soit 4.000^{m2} : 12 = 333 mètres carrés.

possible, au Cloître Vert de Santa Maria Novclla. Nous nous arrêterons dans son allée occidentale (*a*) ct nous regarderons, de l'autre côté, l'entrée de la chapelle dite « Espagnole » (*b*).

Il y a bien, à l'intérieur de la galerie, en facc de nous, un arc d'entrée asssez simple. Mais rien ne révèlc extérieurement l'existence d'une chapelle qui soit digne de notre attention : ni murs, ni pignon, ni dôme, dominant le reste de l'édifice, — rien que deux fenêtres à meneaux s'ouvrant sur le cloître, et, au-dessus, un étage qu'on distingue à peine. Vous ne pourriez vous imaginer que l'intérieur puisse produire une impression de *grandeur*, quoiqu'il ait été voûté et décoré. Il peut êtrc joli, mais il est impossible qu'il paraisse grand.

71. Mais, une fois entré, vous serez surpris de l'aspect de hauteur que présente la chapelle et vous serez disposé à croire que la fenêtre circulaire, que vous voyez maintenant, ne peut êtrc la mêmc que celle qui vous semblait si bassc, vue de l'extérieur. Quant à moi, j'ai été obligé de ressortir pour m'en assurer.

Au fur ct à mesure que vous suivrez de l'œil la courbe des arcs de la voûte, depuis la petite clef de voûte en relief, et l'Agneau qui s'y trouve sculpté, jusqu'aux larges chapiteaux des piliers hexagonaux des angles, je pense que vous serez de plus en plus dominé, non seulement par les proportions grandioses de l'édifice, mais aussi par la hardicsse dc son constructeur. Après que vous aurez

(*a*) L'édition anglaise porte, par erreur, *south side* ; nous avons cru pouvoir rectifier.

(*b*) Plus correctement : « des Espagnols ». Elle ne porta ce nom qu'à partir du XVIe siècle, après qu'elle eût été attribuée aux Espagnols habitant Florence (1566). C'était, à l'origine, la Salle du Chapitre du couvent de Santa Maria Novella.

regardé les grandes lignes d'une ou de deux fresques et levé les yeux, à différentes reprises, vers les peintures de la voûte, cette chapelle deviendra enfin pour vous l'une des salles les plus vastes dans lesquelles vous soyez entré, dont le toit ne soit pas supporté par un pilier central. Et vous vous étonnerez que l'audace humaine ait jamais osé réaliser une œuvre aussi grandiose.

Mais sortez de nouveau dans le cloître, et reprenez conscience de la réalité. Il n'y a rien là dont les proportions égalent l'arceau vide que, chez nous, nous remplissons de briquaillons ou que nous louons à un cabaretier, sous la dernière voie ferrée que nous avons construite pour transporter du charbon à Newcastle (*a*). Si vous arpentez le sol de la chapelle, vous constaterez qu'elle mesure trois pas de moins, en un sens, et trente pas de moins, dans l'autre, que cet espace carré de la cathédrale dont la voûte semblait le plafond d'une soupente de tailleur — ceci est certain, car j'ai mesuré moi-même le pavement de la Chapelle Espagnole : il a 57 pieds sur 32.

72. J'espère que cette expérience suffira pour vous convaincre que toute noble architecture doit se conformer à cette loi primordiale : La grandeur dépend des proportions et du plan et non pas — ou très secondairement — de l'importance des dimensions.

De grandes dimensions présentent, par elles-mêmes, malgré certains désavantages, une valeur bien définie ; c'est également le cas pour la richesse. Quelque désillusion que vous ait causé — ou que, tout au moins, aurait dû vous causer —, au premier abord, Saint-Pierre, vous finirez par être saisi par son étendue et par son éclat. C'est tout ce que Saint-Pierre *peut* vous

(*a*) *To carry coals to Newcastle* ; dicton anglais employé ironiquement.

donner — ce n'est en somme, que la salle de la fontaine de Leamington (*a*), en grand — mais les dimensions finissent par vous frapper : ces colonnes Corinthiennes dont les chapiteaux seuls mesurent dix pieds, et dont les feuilles d'acanthe mesurent trois pieds six pouces, vous suggèrent la plus sérieuse conviction en l'infaillibilité du Pape et en la faillibilité de ces misérables Corinthiens qui créèrent bien le style, mais ne construisirent jamais de chapiteaux plus grands qu'une corbeille.

Les grandes dimensions *ont* donc leur valeur. Mais la gloire de toute bonne architecture — quoi que vous lui demandiez : charme, grandeur ou confort — est de vous le donner à l'aide des moyens les plus simples. Elle doit être grande par ses proportions, charmante grâce à son imagination, confortable grâce à son ingéniosité, sûre grâce à son honnêteté, en utilisant les matériaux et l'espace que vous aurez pu lui donner.

Grande par ses proportions, disai-je ; j'aurais mieux fait de dire par sa *disproportion*. La beauté est donnée par la relation des parties, la dimension par leur comparaison. Le plus important secret de l'impression de grandeur que procure cette chapelle est la disproportion existant entre le pilier et l'arc. Vous prenez le pilier comme base d'appréciation ; il est gros, solide et s'élève assez bien au-dessus de votre tête. Vous regardez la voûte qui prend son essor de cette base... et elle s'envole personne ne sait où.

73. Un autre secret aussi important, mais plus subtil, réside dans l'inégalité et dans l'incommensurabilité des lignes courbes, et dans la manière de cacher la forme par la coulcur.

(*a*) Station de bains installée avec luxe, près de Warwick.

J'ai dit que la salle avait 57 pas de largeur et seulement 32 pas de profondeur. Elle est donc presque d'un tiers plus grande dans la direction transversale à la ligne d'entrée, ce qui donne à chaque arc pointu ou en plein cintre qui traverse la voûte une flèche différente de celle de scs voisins.

Les nervures de la voûte présentent le plus simple de tous les profils : celui d'une poutre chanfreinée. Je le considère même comme plus simplc que celui d'une poutre carrée car, en décorticant un tronc, on obtient aisément un chanfrein (*a*), et personne ne s'inquiète de savoir si le nivcau est le même de chaque côtć ; mais vous devez choisir un plus gros tronc et le travailler davantage pour obtenir une poutre carrée. Il en est de même pour la pierre.

Ce profil est vénérable dans l'histoire de l'humanité; accordez-lui donc toute votre attention, car c'est l'origine de toute moulure d'ornementation Gothique. Il est vénérable également dans l'histoire de l'Église Chrétienne, puisqu'il dessine les nervures de la voûte de l'église inféricure d'Assise, sur laquelle se déploient les préceptes de saint François, et celles de la voûte de cette chapelle Florentine, sur laquelle se déploie la foi de saint Dominique.

Si vous découpez ce profil dans du papier, et si vous en coupez et recoupez les coins toujours plus loin, vous obtiendrez un profil de nervure plus saillant, employé dans différents styles d'architecture (*b*). Mais la forme vénérable entre toutes est la forme massive, dans laquelle

(*a*) « Petite surface qu'on forme en abattant une arète. » (Littré).

(*b*) C'est le profil de la nervure arrondie, simple ou en faisceau.

l'angle de la poutre semble simplement préservé et rendu plus durable par la suppression de son arête trop vive.

74. Ainsi, les nervures ont ici, sous les peintures qui les recouvrent, le même rude profil qu'à Assise, mais ne vous imaginez pas que les voûtes les recouvrent simplement, comme des écailles. Voyez comment les bordures ornementales tombent sur les chapiteaux! Le peintre, rétrécissant et arrêtant son dessin, selon le hasard de ses convenances, la surface décorée peut affecter toute espèce de forme, suivant les nécessités. Vous ne pouvez rien mesurer, vous ne pouvez rien conclure, vous ne pouvez rien comprendre, sauf cette seule idée-maîtresse qu'un enfant pourrait avoir, si son intelligence était éveillée : à savoir que la salle a quatre côtés, sur lesquels quatre histoires sont racontées, et que le plafond a quatre compartiments, dans lesquels quatre histoires sont également racontées.

A chaque sujet des côtés correspond un sujet de la voûte. Généralement, dans la bonne décoration Italienne, on représente, sur la voûte, des sujets d'ordre constant ou essentiel et, sur les murs, une série de faits qui en dépendent ou qui y conduisent. C'est ainsi que cette voûte vous montre, dans son compartiment principal, en face de vous, la Résurrection — le fait fondamental du Christianisme; — en face (en haut, derrière vous), l'Ascension ; à votre gauche, la Descente du Saint-Esprit ; à votre droite, la Présence perpétuelle du Christ dans Son Église symbolisée par Son apparition aux disciples, pendant l'orage, sur la Mer de Galilée.

Les murs correspondants représentent : sous le premier compartiment (la Résurrection), l'histoire de la Crucifixion ; sous le deuxième compartiment (l'Ascension), la

prédication disant qu'après Son départ, le Christ reviendra — figuré ici, dans l'église Dominicaine, par la Consécration de saint Dominique ; — sous le troisième compartiment (la Descente du Saint-Esprit), les Puissances qui règlent la vertu et la sagesse humaines ; sous le quatrième compartiment (la Barque de saint Pierre), l'autorité et le gouvernement de l'État et de l'Église.

75. La nature de ces sujets, choisis par les moines Dominicains eux-mêmes (*a*), était suffisamment vaste pour laisser le champ entièrement libre à l'imagination du peintre. L'exécution de ces fresques fut d'abord confiéc à Taddeo Gaddi, le meilleur maître-architecte de l'école de Giotto, qui peignit entièrement les quatre compartiments de la voûte, sans faire preuve d'une brillante imagination, et qui commençait à décorer l'un des côtés lorsque heureusement arriva de Sienne un de ses amis, un homme doué d'une intelligence plus vigourcuse. Taddco fut heureux de se l'associer. Cet artiste joignit son travail à celui de son ami moins capable, ct compléta son œuvre de la manière la plus exquise et la plus délicate. Malgré sa grande puissance créatrice, il parvint à l'aider progressivement, sans jamais vouloir l'éclipser. Toutefois, après s'être parfaitement adapté sans heurts au travail primitif, plus simple, il mit en œuvre ses propres forces et exécuta avec ardeur la plus noble peinture philosophique et religieuse existant en Italie (1).

(*a*) D'après la tradition, le plan de l'architecture et des peintures de la chapelle furent chacun exécutés par un frère de l'ordre. Elle aurait été décorée par les soins d'un riche florentin, Bonamico Guidalotti, et destinée à la célébration de la fête du Saint-Sacrement (instituée par Urbain IV, en 1264).

(1) *Ni l'*École d'Athènes, *ni le* Jugement Dernier *de Michel-Ange n'*enseignent *une philosophie, et la* Dispute *rassemble avec grâce un certain nombre de maîtres illustres sans montrer leurs doctrines et les effets produits par celles-ci.*

Cette jolic tradition qui, d'après moi, cst, selon toute évidence entièrement vraie, s'est presque totalement perdue dans les ruines de la belle Florence médiévale, grâcc à l'industric des « critiques-maçons » (*a*) modernes.

Le travail dc ceux-ci, sans exception, est toujours entaché de ce défaut capital (et nécessairement inconscient) de ne pouvoir distinguer une bonne œuvre d'art d'une mauvaise. Ne parvenant jamais, par conséquent, à reconnaître un auteur à sa main ou à ses pensées, ils se trouvent à la merci de la moindre erreur de documentation, et sont cncore dix fois plus déçus par leur propre vanité et par le plaisir qu'ils éprouvent à détruire, s'ils le peuvent, toute idée reçue.

76. Il y a plus. Les fresques de cette époque reculée ont été retouchées à maintes reprises, et souvent à moitié repeintes. Or, si le restaurateur a eu le moindrc soin ou le moindre respect pour l'œuvre ancienne, il a suivi parfois ses lignes et assorti soigneusement ses nouvelles couleurs aux couleurs primitives, en plusieurs endroits; tandis qu'ailleurs on peut reconnaître son travail personnel. Par conséquent, deux critiques, dont l'un connaît bien l'œuvre du peintre primitif et l'autre celle du remanieur, se contrediront en faisant valoir des arguments qui, de part et d'autre, sembleront également concluants. En présence de telles contradictions, le profane ne peut trouver un refuge que dans l'ancienne tradition. Si celle-ci n'est pas littéralement vraie, elle renferme certainement quelque germe d'une vérité que l'on ne peut espérer atteindre que par elle. Les conseils que je voudrais donner à tous les jeunes gens allant à Florence ou à

(*a*) *Mason-critics.*

Rome pourraient se résumer en une formule très concise : « Connaissez bien votre premier volume de Vasari et vos deux premiers livres de Tite Live ; regardez autour de vous, ne bavardez pas, et n'écoutez pas bavarder les autres. »

77. C'est ainsi qu'en entrant dans cette chapelle vous pourriez savoir qu'au temps de Michel-Ange, Florence entière attribuait ces fresques à Taddeo Gaddi et à Simone Memmi.

Je ne me suis pas consacré spécialement à l'étude de l'un ou de l'autre de ces artistes, et je ne puis rien vous dire de positif les concernant ou concernant leurs œuvres. Mais je puis distinguer une bonne œuvre d'art d'une mauvaise, comme un savetier connaît son cuir, et je puis vous dire positivement ce que valent ces fresques et dans quelles relations elles se trouvent avec la peinture sur bois de ce temps. Quant à la question de savoir si leur attribution à Gaddi et à Memmi ou à quelque autre est exacte, c'est à l'Académie de Florence de la trancher.

La voûte et le côté nord (*a*), depuis le haut jusqu'à la ligne horizontale tracée au-dessous des figures assises, était originairement une œuvre de troisième ordre de l'école de Giotto ; le reste de la chapelle était originairement — et est encore pour la plus grande partie — une œuvre splendide de l'école de Sienne. La voûte et le côté nord ont été lourdement repeints, en beaucoup d'endroits ; le reste est fané et détérioré, mais conservé dans ses traits les plus essentiels (*b*).

Avant d'aller plus loin, il faut encore que je vous per-

(*a*) C'est-à-dire le mur de gauche.

(*b*) C'est encore la conclusion qui s'impose aujourd'hui, dans ses grandes lignes, malgré les divergences d'opinion au sujet des maîtres siennois et toscans qui travaillèrent dans la chapelle. Elle est d'ailleurs en contradiction avec Vasari, qui attribue tout le mur de gauche à Taddeo Gaddi.



sécute par le résumé d'un court passage d'histoire de la peinture.

Il y avait deux Gaddi, le père et le fils — Taddeo et Angelo. Et il y avait deux frères Memmi — Simon et Philippe.

78. J'ose dire que vous trouverez dans les livres modernes que le vrai nom de Simon était Pierre, et que le vrai nom de Philippe était Bartholomé, et que le vrai nom d'Angelo était Taddeo, et que le vrai nom de Taddeo était Angelo, et que le vrai nom de Memmi était Gaddi, et que le vrai nom de Gaddi était Memmi (*a*). Tout cela, vous l'apprendrez à loisir plus tard, si cela vous convient. Voici ce qu'il importe seulement que vous sachiez ici, dans la Chapelle Espagnole : — Il y eut certainement deux personnes appelées jadis Gaddi, toutes deux également bornées en matière religieuse et dans les questions de grand art ; mais l'un des deux — je ne sais lequel, peu m'importe — était un vrai peintre décorateur, du talent le plus exquis, un parfait architecte, un homme aimable, et il avait une grande prédilection pour le charme de la vie domestique. D'après Vasari, c'était le père : Taddeo. Il construisit (*b*) le Ponte Vecchio, et ses vieilles pierres ont été si solidement posées par lui qu'elles n'ont pas bougé, jusqu'à présent. (Vous pouvez encore les voir, au-dessus des échoppes portant l'écusson Florentin — si vous vous souciez de remarquer autre chose sur le Ponte

(*a*) Vous trouverez, en tout cas, que, trompé par une parenté, Vasari donne le maître, Simone di Martini (1285 ?-1344), comme frère à l'élève, Lippo Memmi (+ 1357 ?), et que Taddeo Gaddi (+ 1366) est postérieur à Simone.

(*b*) Toujours d'après Vasari. Cette attribution est sujette à caution, mais la valeur de Taddeo Gaddi comme architecte est établie par ce fait qu'il prit part, en 1366, aux délibérations de la commission désignée pour établir les plans de la cathédrale. On lui attribue encore l'église d'Or San Michele (achevée par Orcagna).

Vecchio, que les auvents de bois peint qui l'encombrent).

Ce Taddeo peignit une exquise série de fresques à Assise, relatives à la vie du Christ, entre autres la Présentation au Temple. Pour vous montrer le caractère de cet artiste, quand la Madone a remis le Christ à Siméon, elle ne peut pas s'empêcher de lui tendre les bras et de lui dire (c'est visible) : « Ne veux-tu pas revenir près de maman? » Le rire de l'enfant répond : « Je *vous* aime, maman, mais je suis tout à fait heureux ainsi. » (*a*)

Seul ou avec son fils, Taddeo peignit donc ces quatre compartiments de la voûte de la Chapelle Espagnole. Ils furent probablement très retouchés, dans la suite, par Antonio Veneziano ou par tout autre qu'il plairait à MM. Crowe et Cavalcasella de désigner. Mais cette architecture, dans la Descente du Saint-Esprit, *est* de la même main qui décora le transept nord d'Assise, et il est inutile de discuter davantage cette question, car un restaurateur ne se laisse jamais prendre à reproduire exactement l'architecture de l'œuvre primitive (*b*). De

(*a*) Dante, dont les impressions peuvent être considérées comme celles du public d'élite du XIVe siècle, fait dialoguer de la même manière les personnages des bas-reliefs qu'il admire dans le Purgatoire : « Celui pour lequel rien de nouveau n'existe créa ce langage visible, nouveau pour nous, parce qu'il ne se trouve pas sur la terre. » (Cf. *Porte d'Or*, § 19, 28, etc.).

Ces fresques d'Assise sont, en général, attribuées à Giotto et à son école. Ce sont, d'après M. Perkins, les premières œuvres dans lesquelles Giotto s'est montré indépendant. La plupart des scènes, et très probablement cette *Présentation au Temple*, sont bien de la main du maître. (Il suffit de les comparer avec les scènes correspondantes, à Padoue, pour s'en convaincre.)

Mais sans quitter Florence, on peut apprécier le caractère intime et familier de l'œuvre de Taddeo dans la chapelle Baroncelli, à Santa Croce. Cet examen rendra bien difficile, par la suite, l'attribution des fresques de la voûte de notre chapelle au même artiste.

(*b*) C'est l'architecture qui caractérise l'école de Giotto. Elle se maintient chez Taddeo et chez ses successeurs.

plus, l'ornementation des nervures de la voûte *est* de la même main qui peignit la Mise au Tombeau dans la galerie des Grands Tableaux, nº 31 du catalogue de l'Académie de 1874 (*a*). Je ne puis dire si cette peinture est bien de Taddeo Gaddi. comme l'affirme le catalogue, mais je sais que les nervures de la voûte de la Chapelle Espagnole sont du même auteur.

79. Continuons : L'un des deux frères Memmi — je ne sais lequel, peu m'importe — avait une vilaine manière de tourner les yeux de ses figures en l'air et leurs bouches en bas. Vous pouvez voir un exemple tout à fait repoussant de ce procédé dans les quatre saints attribués à Filippo Memmi qui décorent le mur transversal du transept nord d'Assise (*b*). (Votre guide de Murray l'appelle toujours transept sud, parce que l'auteur n'a pas remarqué l'orientation de l'église.) Vous pouvez aussi voir un exemple de cette torsion de la bouche dans le nº 9 des Offices (*c*), très repeint mais encore caractéristique (1).

Or, je retrouve à plusieurs reprises cette bouche tordue comme par le goût du verjus, caractéristique

(*a*) Actuellement, dans la première salle des Maîtres Toscans, nº 116.

(*b*) Église inférieure. Cette fresque est attribuée à Simone di Martini dans les listes de M. Berenson. (*Central Italian Painters of the Ren.*)

(*c*) Actuellement nº 23 (premier corridor).

(1) *Ce tableau porte l'inscription (je cite le catalogue français, n'ayant pu la vérifier moi-même :)* « Simone Martini et Lippus Memmi de Senis me pinxerunt ». *Je ne doute pas que les deux frères aient travaillé ensemble à ces fresques de la Chapelle Espagnole, mais la plus grande partie des Limbes est de Philippe et il n'a que très peu collaboré au Paradis* (*d*).

(*d*) La comparaison entre les figures représentant les mêmes personnages (David Noé, Moïse, saint Jean-Baptiste) dans les Limbes (mur du fond, à droite, en bas) et dans le Paradis (mur de droite, en haut, à gauche) révèle en effet certaines *nuances d'exécution*, tandis que la comparaison entre les figures représentant les Évangélistes, Moïse et David, sur le mur de droite, et ces mêmes figures sur le mur de gauche (à droite et à gauche de saint Thomas) révèle une *profonde différence* d'école.

de ce frère Memmi, parmi les têtes les plus petites des fresques inférieures de la Chapelle Espagnole, notamment, très nettement, sur le visage de la reine, au-dessous de Noé, dans les Limbes (voyez ci-dessous) (*a*).

De plus, l'un des deux frères, peu importe lequel, avait une certaine manière de peindre les feuilles que vous pouvez reconnaître en examinant le rameau que tient Gabriel, dans cette même Annonciation des Offices. Aucun peintre de Florence ou d'ailleurs ne peignit aussi parfaitement les feuilles jusqu'à Sandro Botticelli — qui les peignit encore beaucoup mieux. Mais le même artiste qui peignit le rameau, dans la main de Gabriel, peignit aussi le rameau que tient, de la main droite, la Logique, dans la Chapelle Espagnole (*b*), et nul autre à Florence ou dans le monde entier n'aurait *pu* le faire ainsi.

80. De plus (et nous touchons à la fin de notre besogne d'antiquaire), vous observerez que les fresques de la voûte sont, dans l'ensemble, foncées, les tons bleus et rouges dominant, tandis que les blancs ressortent vigoureusement. C'est là le coloris qui caractérise l'école de Giotto à son déclin, alors que, l'élément décoratif prenant le dessus, elle devient une école de coloristes qui se rattache, dans la suite, aux Vénitiens. Il y a un excellent exemple de toutes ces particularités dans la petite Annonciation des Offices, n° 14 (*c*), attribuée à Angelo

(*a*) Elle a bien les yeux légèrement bridés comme toutes les figures Siennoises de l'époque, mais la bouche ne présente pas cette déformation. Je ne la trouve que dans certaines figures décorant le bas du mur d'entrée. Un trait plus caractéristique me semble être la saillie du mentou sous la barbe. Il se retrouve fréquemment daus les Limbes et sur le mur de droite.

(*b*) 3e figure du bas, assise sur un trône (en comptant de droite à gauche), dans la fresque de gauche.

(*c*) Actuellement n° 28 (premier corridor).

Gaddi. La Madone et l'Ange sont sans expression, mais la couleur de l'ensemble réjouit comme un beau vitrail; l'exécution est exquise ; c'est à la fois celle d'un peintre et celle d'un orfèvre; elle dénote un sens subtil du clair-obscur. (Remarquez l'ombre délicate portée par le bras de la Vierge sur sa poitrine.)

Le chef de cette école était (selon Vasari) Taddeo Gaddi et dorénavant, sans entrer dans plus de discussion, je le considérerai comme le décorateur de la voûte de la Chapelle Espagnole, tout en tenant compte de l'aide que son fils Angelo ou ses autres élèves ont pu lui apporter, et des modifications et des détériorations qu'ont pu infliger à son œuvre le temps, Antonio Veneziano ou la dernière opération de la compagnie des chemins de fer Toscans (*a*). Cela n'empêche que son fils Angelo puisse, dans l'avenir, être considéré comme l'un des meilleurs décorateurs de l'école et comme l'un des peintres des Scènes de la vie du Christ, dans le transept nord d'Assise. (*b*)

81. D'autre part, vous remarquerez que les fresques des murs se maintiennent dans des tonalités plus pâles ; les noirs ressortent ici plus nettement que les blancs. Mais les couleurs claires, spécialement dans la représentation du Dôme de Florence, sur le mur de droite, sont

(*a*) L'examen des fresques de la chapelle Baroncelli conduit à cette conclusion que Taddeo Gaddi, tout en développant le côté décoratif, dans les lignes, ne s'éloigne guère de Giotto au point de vue des modes d'expression; la couleur et le geste restent subordonnés, chez lui, à la nature du sujet représenté. Le caractère purement décoratif de la couleur et l'expression figée des têtes n'apparaissent que chez ses continuateurs, tels qu'Angelo Gaddi (+ 1396) et Antonio Veneziano. Il semble donc que c'est à eux que l'on doive, avec MM. Crowe et Cavalcaselle, attribuer cette voûte et la partie supérieure du mur de gauche.

(*b*) Voir note (*a*), p. 114.

charmantes et délicates. Vous pourrez aussi deviner, dans les parties les plus intéressantes, la tendance à user davantage de la ligne et du dessin que de la couleur, comme moyen d'expression ; au contraire, dans les parties plus insignifiantes, l'effet de l'ensemble est altéré par l'abus de tons d'un jaune et d'un vert sales. Ces caractéristiques appartiennent, dans leur ensemble, à l'école de Sienne ; elles révèlent *assurément* le travail d'un homme d'une grande puissance créatrice et de l'éducation la plus raffinée ; je l'appellerai dorénavant, sans plus de discussion, Simon Memmi (*a*).

82. Vous pouvez juger immédiatement de la grâce et de la délicatesse qu'il a déployées pour unir son œuvre à celle de Gaddi, en comparant le Christ de la Résurrection de la voûte, avec le Christ debout sur la porte renversée des Limbes. Memmi a si bien conservé le vêtement et si fidèlement imité l'aspect général de cette figure que l'on ne songe pas à une différence d'attribution. Il a été jusqu'à donner au pied soulevé du Christ la même gaucherie de mouvement ; mais, alors que

(*a*) Nous n'entrerons pas dans la discussion de dates que cette attribution fait surgir. MM. Crowe et Cavalcaselle contestent que la décoration de la chapelle ait commencé vers 1320, comme l'affirme Vasari ; ils prétendent que ces peintures, commencées en 1350, étaient loin d'être achevées en 1355, ce qui rend la collaboration de Simone (parti pour Avignon en 1339) tout à fait impossible.

D'autre part, le décorateur de la chapelle Saint-Martin dans l'église inférieure d'Assise, semblait seul capable de réaliser la série des figures des Sciences et la fresque de droite.

S'il faut néanmoins attribuer les murs de la chapelle à Lippo Memmi, à Barna et à Andrea da Firenze (selon l'opinion de Crowe et Cavalcaselle), l'hypothèse la plus plausible accorderait la part de collaboration la plus importante à Lippo pour le mur d'entrée (où l'on retrouve la moue caractéristique chez ce peintre), et à Andrea da Firenze pour le mur de droite. (L'analogie entre cette fresque et les trois épisodes de la vie de saint Régner, au Campo Santo de Pise, attribuées à tort par Vasari à Simone, et terminées par Andrea en 1375, s'impose à l'attention.)

Taddeo a dessiné ce pied durement et grossièrement, Memmi l'a exécuté avec délicatesse ; alors que les plis de la draperie de Taddeo sont rigides et maigres, chez Memmi ils se fondent sans se briser dans une parfaite gradation d'ombre. Même observation pour les têtes : Taddeo donne aux siennes des traits anguleux et dispose leurs barbes et leurs cheveux en grappes et en volutes massives et inélégantes, tandis que les types de Memmi ont les traits allongés et délicats, et les cheveux légers et flottants, souvent disposés avec la plus exquise précision comme sur les plus belles monnaies grecques. Il vous suffira d'examiner successivement, à ce point de vue, les têtes d'Adam, d'Abel, de Mathusalem et d'Abraham, dans les Limbes, et vous ne confondrez plus jamais les deux dessinateurs.

Je n'ai pas eu le temps d'étendre mon examen au delà des principales figures des Limbes ; tout l'effet dramatique est du reste concentré sur Adam et Ève. Cette dernière est d'une extrême beauté : elle est vêtue comme une nonne et, les mains jointes, regarde fixement le Christ. Si faible que soit l'œuvre grave et innocente d'un peintre primitif, elle reste pourtant toujours, jusqu'à un certain point, le guide sûr de notre imagination. Il ne dépend d'aucun peintre, mais de votre propre entendement, que vous sentiez ce qui reste ici d'inexprimé, que vous puissiez concevoir, comme une réalité, le premier regard qu'Ève, jeta à ce Dieu, son enfant. Au-dessus d'Ève, se trouve Abel portant l'agneau, et, derrière lui, Noé, entre sa femme et Sem ; ensuite, Abraham, entre Isaac et Ismaël (se détournant d'Ismaël pour regarder Isaac) ; puis Moïse, entre Aaron et David. Je n'ai pas identifié les autres figures, quoique, dans mes notes, le

vieillard à barbe blanche, derrière Ève, soit appelé Mathusalem, — je ne sais plus d'après quelle autorité (*a*).

En portant les regards de ces figures à celles de la voûte, vous verrez combien ces dernières sont inférieures, au point de vue du groupement et de la finesse des traits ; vous remarquerez aussi que le coloris de la voûte est plus profond. Hâtons-nous de terminer l'examen de ces dernières peintures, relativement inférieures.

83. La voûte et les murs doivent être lus ensemble, chaque fragment de celle-ci préparant ou complétant le sujet du mur correspondant. Mais il faut d'abord considérer isolément la voûte, comme l'œuvre de Taddeo Gaddi, au point de vue de ses qualités et de ses faiblesses artistiques.

I. Dans le compartiment situé en face de vous, à l'entrée, est représentée la Résurrection. C'est la composition traditionnelle Byzantine. Les gardes dorment, les deux anges vêtus de blanc disent aux femmes : « Il n'est pas ici », tandis que le Christ s'élève au ciel tenant la bannière de la croix (*b*).

Mais il serait difficile de trouver une œuvre où ce sujet soit traité aussi froidement, avec un tel manque

(*a*) Plus à droite, dans le même groupe, le Précurseur désignant Jésus du pouce, suivant le geste caractéristique de l'époque.

Remarquez le groupe des démons, à droite ; c'est un des plus vivants du XIVe siècle. La caricature est beaucoup plus grossière dans le transept d'Orcagna (même église).

Le feu est représenté comme dans la fresque de Giotto, à Santa Croce ; il ne brille pas (voir : *Devant le Soudan*, § 53).

La porte de l'Enfer est ornée d'une moulure ; on la retrouve à terre, dans les débris. Si l'on y réfléchit, cette simple observation en apprend plus long sur la psychologie de l'époque que toutes les dissertations abstraites.

Voir *Légende Dorée*, p. 205. (Trad. de Wyzewa, 1902).

(*b*) Il porte, dans la main gauche, une branche d'olivier, signe de paix (Crowe et Cavalcaselle).

de sentiment et d'action. Les visages sont dépourvus d'expression, les gestes sont mesquins. Le peintre n'a évidemment pas fait le moindre effort pour se représenter ce qui arriva réellement. Il a simplement reproduit, en les gâtant, les traits des œuvres plus anciennes dont il pouvait se souvenir, et comblé les lacunes à l'aide de lieux communs. Le « Noli me tangere », à droite, est mal inspiré de Giotto et d'autres avant lui. Un paon piteusement déplumé et sans éclat, une fontaine, une cheval de bois mal dessiné et deux enfants-poupées cueillant des fleurs sont des vestiges émaciés de symboles Grecs (*a*). L'artiste s'est efforcé, mais en vain, de bien peindre la végétation. Cependant Taddeo Gaddi était un vrai peintre, un bel artiste et un homme très aimable. Comment se fait-il qu'il ait si mal exécuté cette Résurrection (*b*) ?

En premier lieu, il était probablement fatigué d'un sujet qui forçait sa faible imagination à faire un grand effort; et, désespérant de le réaliser pleinement, il exécuta simplement les figures requises, dans les attitudes requises. En second lieu, il était probablement découragé et affaibli, à cette époque, par la mort récente de son maître. Voyez Lord Lindsay II, 273 (*c*), où l'on remarque également l'effet produit par la lumière émanant de la figure du Christ ; Taddeo Gaddi se montre ici le premier Giottesque qui fit réellement preuve du sens de la lumière et de l'om-

(*a*) La source est la source de vie évangélique. Le paon symbolise la résurrection. Les enfants jouant dans le bois évoquent l'image du paradis et de la joie de vivre (Cf. fresque de droite — voir *Tour du Berger*, note, § 119). Les deux villes (l'une en bas, à gauche, l'autre en haut, à droite) représentent peut-être la Jérusalem terrestre et la Jérusalem céleste (Cr. et Cavalc.).

(*b*) Voir plus haut, note (*a*), p. 117.

(*c*) *Christian Art.*

bre. Mais, jusqu'au temps de Léonard, cette innovation n'exerça aucun effet sensible sur l'art Florentin (*a*).

84. II. L'Ascension (en face de la Résurrection) nc mérite pas que nous nous y arrêtions, si ce n'est pour confirmer nos conclusions au sujet de la première fresque. La Madone a toute la rigidité Byzantine, sans en avoir la dignité.

III. La Descente du Saint-Esprit (à main gauche). La Madone et les disciples sont réunis dans une chambre, à l'étage. Au-dessous, lcs Parthes, les Mèdes, les Élamites, etc... les entendent parler dans leurs propres langues (*b*).

A l'avant-plan, trois chiens ; leur signification symbolique est la même que celle qu'assignent au chien de Tobie les deux versets (vi, i ; xi, 9) qui l'associent au voyage et au retour de son maître : ils marquent la participation des animaux inférieurs à la douceur répandue par l'effusion de l'Esprit du Christ.

IV. L'Église voguant sur la Mer du Monde. Saint Pierre allant à la rencontre du Christ en marchant sur les flots.

Le vague symbolisme de cette fresque m'a trop peu intéressé pour que je l'aie examinée avec soin — d'autant plus que l'étude du sujet représenté plus bas, le véritable conflit entre l'Église et le Monde, me réclamait plus de

(*a*) Il est vrai quc les peintres mystiques évitent instinctivement lcs « effets » de lumière, par suite de l'élément de réalisme qu'ils apportent avec eux. Pourtant, lorsqu'il s'agit, non d'unc lumière matérielle (voir *Devant le Soudan*, § 53), mais d'une lumière spirituelle ou miraeuleusc, ils rompent parfois avee ectte tradition. Cet exemple donné par l'éeole des Gaddi a été suivi par Fra Angelieo dans plusieurs tableaux. (Voir notamment la *Nativité* et la *Fuite en Egypte* dans la *Vie du Christ* de l'Aeadémie, nos 235 et 236.)
Voir *Jean*, XX.

(*b*) Fra Angelieo adopte la même composition pour ses deux petits tablcaux représentant l'*Ascension* et la *Pentecôte* dans la *Vie du Christ* (Académie).
Voir *Actes*, I et II.

temps, à elle seule, que je n'en disposais pour visiter tout Florence (*a*).

85. Sur cette fresque et sur celle qui lui fait face se trouvent représentés, par la main de Simon Memmi (*b*), le pouvoir éducateur de l'Esprit de Dieu et le pouvoir rédempteur du Christ de Dieu, en ce monde, tels que les comprenait alors Florence.

Nous commencerons par le côté intellectuel, au-dessous de l'effusion du Saint-Esprit.

Dans la pointe de l'arc, se trouvent les trois Vertus Évangéliques. Sans elles, dit Florence, vous ne pouvez posséder aucune science. Sans Amour, Foi et Espérance... pas d'intelligence (*c*).

Sous celles-ci, sont rangées les quatre Vertus Cardinales. Tout le groupe est disposé ainsi :

A

B C

D E F G

(*a*) C'est pourtant la meilleure de ces quatre fresques et, quoique le coloris profond y soit conservé, l'expression douce des visages et la légèreté des cheveux semblent révéler la collaboration d'un peintre plus raffiné. (Cf. le groupe des apôtres de la barque avec celui de la Pentecôte).

A droite, le Christ — drapé de bleu et non de blanc, car la scène se passe durant sa vie — soutient Pierre — lui donne la foi — du même geste par lequel il donne la vie à Ève, sur le deuxième bas-relief du Campanile de Giotto (voir *Tour du Berger*, § 30).

En face, dans le coin opposé du pendentif, un pêcheur — « Je vous ferai pêcheurs d'hommes. » Il est pauvre, sa manche est trouée. Comme le Fils de l'Homme — mais dans un autre sens — il aspire à assouvir sa faim.

Parmi les apôtres, les uns sont tout à la manœuvre (remarquez les détails bien observés des cordages et comme la voile se gonfle d'ombre), les autres sont tout au miracle (voyez la sincérité du geste de terreur de celui qui se voile la face, à droite, et la curiosité de Judas, au pied du mât).

Dans le ciel, les démons — génies du vent, — suscitent la tempête.

(*b*) Voir note (*a*), p. 118.

(*c*) Cf. Saint-Thomas d'Aquin : « Le don de science existe dans tous ceux qui ont la Charité » (*Somme théologique*, IV).

A. Charité. Des flammes jaillissent de sa tête et de ses mains.

B. Foi. Elle tient la croix et le bouclier qui éteint les traits de feu. Ce symbole, que les invocations de saint Paul à la foi individuelle ont souvent inspiré aux peintres modernes, se rencontre rarement chez les primitifs.

C. Espoir, tenant une branche de lys.

D. Tempérance. Elle tient en bride un poisson noir, sur lequel elle est debout.

E. Prudence, tenant un livre.

F. Justice, avec la couronne et le sceptre.

G. Force, avec la tour et le glaive.

Au-dessous, se trouvent les principaux prophètes et les apôtres. A gauche, Job (*a*), David, saint Paul, saint Marc et saint Jean ; à droite, saint Matthieu, saint Luc, Moïse, Isaïe et Salomon. Au milieu des Évangélistes, saint Thomas d'Aquin assis sur un trône Gothique (*b*).

86. Remarquez que ce trône, tous les baldaquins situés au-dessous, et la partie de la fresque opposée, représentant le duomo de Florence, sont du Gothique accompli de l'école d'Orcagna — postérieure à celle de Giotto —, tandis que la construction dans laquelle sont réunis les apôtres, à la Pentecôte, est de l'école mosaïste primitive romane : elle possède une fenêtre en forme de roue, comme celle du duomo d'Assise, et des fenêtres rectangulaires, comme celle du Baptistère de Florence. Ce dernier style est toujours employé par Taddeo Gaddi ; le Gothique accompli n'a donc pas pu être dessiné par lui et doit évi-

(*a*) Suivant l'édition de 1894.

(*b*) A ses pieds les hérétiques, représentés par Arius, Sabellius et Averroès.

demment être attribué à un peintre plus récent (*a*).

Sous la ligne des prophètes, comme des puissances évoquées par leurs voix, sont rangées les figures symboliques des sept sciences théologiques, ou spirituelles, et des sept sciences géologiques, ou naturelles. Aux pieds de chacune d'elles, se trouve le Maître qui l'enseigna le mieux au monde.

La première des sept Sciences Terrestres, en commençant par la droite, du côté opposé à la fenêtre, est la Grammaire. Il faut lire ces sciences comme suit, en allant vers la fenêtre :

1. Grammaire ; au-dessous, Priscien.
2. Rhétorique ; au-dessous, Cicéron.
3. Logique ; au-dessous, Aristote.
4. Musique ; au-dessous, Tubalcaïn.
5. Astronomie ; au-dessous, Atlas, roi de Fésole.
6. Géométrie ; au-dessous, Euclide.
7. Arithmétique ; au-dessous, Pythagore.

Viennent ensuite, de droite à gauche, les sept Sciences Célestes :

1. La Loi civile ; au-dessous, l'empereur Justinien.
2. La Loi canonique ; au-dessous, le pape Clément V.

(*a*) Il faudrait donc que ce peintre eût exécuté le trône sans s'occuper du saint qui s'y trouve assis, ni des prophètes et des apôtres, à ses côtés. (Cf. plus haut, § 77, p. 112 : « ... jusqu'à la ligne horizontale tracée au-dessous des figures assises ».)

L'usage exceptionnel du style d'Orcagna par un successeur de Taddeo semble moins invraisemblable que l'attribution de toute la fresque au même auteur. Il suffit de comparer les figures supérieures avec les apôtres réunis à la Pentecôte (à la voûte) pour se rendre compte qu'elles sont dues, sinon à la même main, du moins à la même école.

D'autre part, cette remarque ne peut confirmer l'hypothèse suivant laquelle Simone serait l'auteur de la partie inférieure de la fresque de gauche et de la fresque de droite car, loin d'être postérieur à Taddeo, il est sans doute son aîné puisqu'il est mort, à l'âge de soixante ans environ, vingt ans avant lui (voir plus haut, note (*a*), p. 113).

3. La Théologie pratique ; au-dessous, Pierre Lombard.
4. La Théologie contemplative ; au-dessous, Boëce.
5. La Théologie dogmatique ; au-dessous, Denys l'Aréopagite.
6. La Théologie mystique ; au-dessous, saint Jean Damascène.
7. La Théologie polémique ; au-dessous, saint Augustin.

87. Vous voyez donc ici, représenté en peinture, le système d'éducation virile qui, selon les idées de l'ancienne Florence, devait être établi dans les grands royaumes et dans les grandes républiques de la terre, animés par l'Esprit répandu sur le Monde le jour de la Pentecôte.

Combien, d'après vous, l'examen d'une telle œuvre doit-il ou devrait-il prendre de temps ? Nous nous sommes mis au travail, ce matin, le plus tôt possible. Vous avez probablement consacré une demi-heure à Santa Maria Novella, une demi-heure à San Lorenzo, une heure au musée de sculpture du Bargello et une heure à vos emplettes. Il sera temps ensuite d'aller déjeuner, et il ne faut pas vous attarder, parce que vous devez partir par le train de l'après-midi, afin d'être, sans faute, à Rome, demain matin. Soit. De cette demi-heure consacrée à Santa Maria Novella, vous aurez employé au moins la moitié à voir convenablement le chœur de Ghirlandajo, le transept d'Orcagna, la madone de Cimabue et les vitraux. Supposons qu'il vous reste, tout au plus, un quart d'heure pour la Chapelle Espagnole. Cela vous donnera deux minutes et demie pour chaque mur, deux minutes pour la voûte et trois minutes pour lire l'explication de Murray ou la mienne. Vous avez donc deux minutes et demie — et j'ai observé, durant les cinq semaines pendant lesquelles j'ai travaillé dans la Chapelle, que les visiteurs anglais restaient rarement aussi longtemps — pour lire ce plan de l'éducation spirituelle

de l'humanité qu'a tracé pour vous Simon Memmi.

Si vous voulez le comprendre le moins du monde, il faut que, pendant ces deux minutes et demie, vous rappeliez à votre souvenir ce que vous pourriez savoir des doctrines et du caractère de Pythagore, d'Aristote, de Denys l'Aréopagite, de saint Augustin et de l'empereur Justinien ; il faut ensuite que vous discerniez les expressions et les actions que le peintre attribue à chacun de ces personnages, que vous appréciiez dans quelle mesure il a réussi à en créer une image fidèle et digne d'admiration, et que vous vous rendiez compte de la part plus ou moins grande qu'il a accordée à leurs doctrines particulières dans son plan général d'éducation.

Quant à moi, étant, je le regrette, aujourd'hui un vieillard et ayant, je m'en félicite, conservé les vieux usages, ni mon intelligence, ni ma mémoire n'ont été accrues le moins du monde par aucune des inventions de M. Stephenson ou de M. Wheatstone. Il est vrai que je n'ai pris que trois heures pour venir de Lucques, au lieu d'un jour qu'on prenait autrefois, mais je ne me crois pas, pour cela, capable de me rendre compte en moins de temps d'aucune peinture de Florence ; je ne me crois même pas obligé, pour cela, de poursuivre en toute hâte telle recherche qui s'y rattacherait.

88. J'ai, par conséquent, consacré cinq semaines à voir le quart de cette fresque de Simon Memmi, et je puis assez bien vous faire connaître ce quart et, partiellement, un ou deux fragments des œuvres qui décorent les autres murs. Mais, hélas, je ne puis le faire, dans l'un ou l'autre cas, qu'au point de vue purement pictural, car je n'ai aucune notion précise sur Pythagore ou sur Denys l'Aréopagite et je n'ai pas eu le temps — et je ne l'aurai

probablement jamais — de les étudier beaucoup. Il est vrai que je possède quelque vague lueur (*a*) concernant les personnalités d'Aristote et de Justinien, et que je suis à même d'en comprendre quelques traits ; mais cela ne fait qu'accroître en moi le sentiment d'humilité que j'éprouve en présence de l'œuvre de ce peintre. Ce n'était pas seulement un maître dans son art, mais un grand érudit, un profond théologien, capable de concevoir le plan de cette fresque et d'écrire la loi divine que devait suivre Florence. Cette loi, inscrite sur la page nord de ce livre voûté, nous commencerons à l'interpréter, sans hâte, demain matin, si vous avez le désir de revenir ici.

(*a*) *In the very feeblest light only — in what the French would express by their excellent word* — lueur —...

CINQUIEME MATIN

LA PORTE ÉTROITE (*a*)

89. En revenant ce matin à Sainte-Marie, vous pourriez observer — puisqu'aussi bien nous allons nous occuper de portes — que la façade ouest de l'église date de deux époques. Votre Murray la rapporte tout entière à l'époque la plus récente — j'ai oublié quand, et peu m'importe — où furent élevés les grandes colonnes flanquantes et la plus grande partie des murs, avec leur bande de mosaïque et leur haut fronton. Les unes et les autres furent construits devant et au-dessus de ce que l'architecte d'une renaissance barbare daigna laisser subsister du style pur de l'ancienne église Dominicaine. Vous pouvez voir le rejointement maladroit de ces deux architectures aux piédestaux des grandes colonnes : il court à travers la belle base bigarrée. Celle-ci, les « Étroites » portes Gothiques, et toute la ligne des tombes qui traverse la façade sont d'un pur Gothique du XIVe siècle, déli-

(*a*) L'édition G. Allen (1901) est précédée par la note suivante, signée : Ruskin (Lucques, 12 octobre 1882) : « J'ai revu avec soin le texte de cette édition, car je considère que les principes que j'émets dans cette courte lettre, concernant l'éducation, en font la plus importante que j'aie écrite. M. G. Collingwood a fait, pour moi, cette année, à Florence, quelques importantes observations et corrections ; je les ajoute dans les notes, au bas des pages. Ces notes sont signées G. C. »

cat, sévère et raffiné (sauf où elles sont restaurées par la progéniture maudite de la Florence moderne). Voyez combien les armoiries des écussons, sur les tombes, sont merveilleusement sculptées.

J'aurais bien voulu peindre, pierre par pierre, la petite ligne de tombes isolée, sur la gauche, qui a conservé ses douces colorations et ses vivants ornements de végétation sauvage. Mais il n'est plus possible de dessiner en face d'une église, en ces temps républicains, car tous les petits garnements du voisinage viennent hurler et jeter des pierres ou des balles sur le parvis. Aux jours de beau temps, alors que j'aurais pu travailler, les balles ou les pierres ne cessèrent de pleuvoir sur ces tombes sculptées, comme si ce mur des morts n'avait été élevé que pour ce seul usage (1).

Si vous entrez par la porte nord — à gauche —, et si vous tournez immédiatement à droite, vous trouverez, à l'intérieur du mur de la façade, une Annonciation, visible quoique dans l'ombre, à cause de son bon état de conservation, et très jolie dans son genre. Elle est de l'école des décorateurs et des ornemanistes qui suivirent Giotto ; je ne puis établir de conjectures au sujet de son auteur — et cela n'est pas très important —, mais il est bon que vous la remarquiez pour mieux comprendre, par contraste, le talent délicat, pénétrant et plus sobre de Memmi. Quand vous entrerez dans la Chapelle Espagnole, vous sentirez combien son coloris s'en tient au blanc et à l'ambre pâle lorsqu'il s'étale en larges taches, tandis que l'école décorative aurait usé d'une mosaïque de rouge, de bleu et d'or.

(1) *J'ai acheté depuis, pour le musée Saint-Georges, un dessin de ces trois arcs exécuté avec plus de patience que je n'en ai, par M. R. Henry Newman.*

90. La première chose que nous ayons à faire, ce matin, c'est de lire et de comprendre ce qui est écrit sur le livre ouvert tenu par saint Thomas d'Aquin. Cette lecture nous renseignera, en effet, sur la signification de l'œuvre entière.

C'est le texte du Livre de la Sagesse, VII, 6 :

« Optavi, et datus est mihi sensus,
« Invocavi, et venit in me Spiritus Sapientiæ
« Et preposui illam regnis et sedibus. »

« J'ai voulu, et l'intelligence me fut donnée,
« J'ai prié, et l'Esprit de Sagesse vint en moi
« Et je l'ai placé au-dessus des (préféré aux) royaumes, et des (aux) trônes. »

Le sens profond de ce passage est perdu, dans la traduction usuelle des Apocryphes de notre Bible Anglicane (*a*). Nous ferions bien de nous efforcer de le comprendre, parce qu'il exprime non seulement la conception que se fit Florence de sa propre éducation, mais aussi la marche générale de toute noble éducation.

— D'abord, dit Florence, « j'ai voulu » (dans le sens de désirer énergiquement) « et l'Intelligence me fut donnée ». Vous devez commencer votre éducation avec la *résolution* nette de connaître ce qui est vrai, et de choisir la route étroite et rude qui mène à cette connaissance. Ce choix est offert à tout jeune homme, à toute jeune fille, à un certain moment de leur vie. Il faut choisir entre la route facile descendante, si large que nous pouvons la suivre en dansant, en nombreuse compagnie, et le

(*a*) Le *Livre de la Sagesse* admis pour canonique par le concile de Trente est resté dans les *Apocrypha* de la Bible de l'Église anglicane.

chemin étroit et escarpé dans lequel il faut entrer seul (1).

Dès ce moment, et durant beaucoup de jours encore, cette forme d'Option, de Volonté persévérante nous est nécessaire ; mais, jour par jour, l'« Intelligence » s'approfondit en nous de la valeur de ce que nous avons fait, non par suite d'un effort quelconque, mais comme récompense de nos efforts. Et l'Intelligence de la différence existant entre les choses justes et injustes, et entre les choses belles et laides se confirme dans l'âme héroïque et se réalise dans l'âme active.

Telle est la marche de l'éducation dans les sciences terrestres et la moralité qui s'y rattache. C'est la Récompense octroyée à la *Volonté* fidèle.

91. Lorsque les sens Moraux et Physiques se sont développés, le désir naît de poursuivre son éducation dans un mode plus élevé où ce ne sont plus les sens qui nous guident, mais bien le Créateur de nos sens. Et ce n'est pas par le travail, mais seulement par la prière que nous pouvons recevoir cet enseignement.

« Invocavi et venit in me Spiritus Sapientiæ » — « j'ai prié et l'Esprit de Sagesse » (non pas, remarquez bien, *me fut donné* (2), mais « *vint* sur moi »). C'est la puissance *personnelle* de la Sagesse, la « σοφία » ou Sainte Sophie, à laquelle fut dédiée le premier grand temple Chrétien. Florence nous dit qu'elle n'obtint que par la prière cette sagesse sublime qui régit, par sa présence, toute con-

(1) *Le mot « seul » dépasse quelque peu ma pensée. Je veux dire, en effet, que, même si nous sommes aidés ou guidés par nos amis, par nos maîtres, par ceux qui nous précèdent, chacun de nous décide lui-même de sa vie, au moment critique... si c'est dans le bon sens. Si c'est dans le mauvais, nous pouvons toujours nous abandonner au courant.*

(2) *J'ai écrit par inattention* was given (*me fut donnée*) *dans* Fors Clavigera.

duite terrestre et, par son enseignement, tout art terrestre (*a*).

92. Ces deux groupes de sciences, Divines et Naturelles, sont représentés, au bas de la fresque, par les symboles de leur puissance ; il y en a sept Célestes et sept Terrestres ; je vous les ai déjà nommées. Mais je dois encore faire une ou deux remarques techniques, avant de tenter d'interpréter ces figures.

Elles sont, à l'origine, toutes de Simon Memmi (*b*), mais un grand nombre d'entre elles ont été entièrement repeintes, un peu plus d'un siècle après (certainement, comme vous le verrez (1), après la découverte de l'Amérique), par un artiste de grande valeur, ayant un certain sentiment de l'action générale des figures, mais sans raffinement et sans grands scrupules. Il badigeonne de grandes surfaces de l'œuvre primitive, si délicate ; il introduit son clair-obscur là où tout était sans ombres, et son coloris violent là où tout était pâle ; il repeint les visages de manière à les rendre plus agréables et plus humains, selon son goût. Parfois, cette peinture superficielle a disparu pour laisser réapparaître tout au moins les contours de l'original ; ailleurs, dans les visages de la Logique, de la Musique et d'une ou de deux autres encore, l'œuvre pri-

(*a*) Cette interprétation est confirmée par ce passage de la *Somme* de saint Thomas : « Il y a deux sortes de sciences. Les unes procèdent d'après les principes que l'on connaît par les lumières naturelles de la raison, comme l'arithmétique, la géométrie et les autres sciences de même nature. Les autres reposent sur des principes que l'on ne connaît qu'au moyen d'une science supérieure. Ainsi, la perspective emprunte ses principes à la géométrie et la musique doit les siens à l'arithmétique. C'est de cette manière que la doctrine sacrée est une science, car elle prouve d'après des principes qui ne nous sont connus que par les lumières d'une science supérieure, qui est la science de Dieu et des bienheureux » (traduction Drioux).

(*b*) Voir *Le Livre Voûté*, note (*a*), p. 118.

(1) *Voir plus loin*, § 110.

mitive reste intacte. Comme je m'intéressais surtout aux sciences terrestres, j'avais fait disposer un échafaudage de manière à me trouver à leur niveau, et je les ai examinées pouce par pouce ; l'exposé suivant est donc exact, jusqu'au prochain repeint.

Pour interpréter ces figures, il faut toujours associer à l'image centrale, représentant la Science, le petit médaillon, au-dessus, et la figure placée à ses pieds. C'est ainsi que je procède, en lisant d'abord, de droite à gauche, les sciences terrestres, ensuite, de gauche à droite, les sciences célestes, de façon à aboutir au centre, où les deux puissances les plus élevées sont assises côte à côte.

93. Commençons donc par la première figure de la liste donnée ci-dessus (Livre voûté, § 86) : la Grammaire, dans le coin le plus éloigné de la fenêtre.

Section I

Les Sept Sciences Terrestres, lues de droite à gauche, du coin opposé à la fenêtre vers le centre du mur de gauche (*a*).

I. Grammaire, plus proprement Γραμματική : « Art Grammatical », l'art des *Lettres*, ou « Littérature », ou —

(*a*) Le choix de ces sept sciences n'était pas arbitraire. Comme les auteurs de la série supérieure des bas-reliefs du Campanile, comme G. Pisano (chaire de Pise), comme Niccolo Pisano, qu'il travaille seul (chaire de Sienne) ou avec son fils (fontaine de Pérouse), les peintres de la Chapelle Espagnole se sont soumis à un enseignement d'école remontant à saint Augustin et formulé par Isidore de Séville. La description littéraire du *trivium* (Grammaire, Dialectique, Rhétorique) et du *quadrivium* (Géométrie, Arithmétique, Astronomie, Musique), qui exerça la plus grande influence sur les artistes du moyen âge, est renfermée dans le *Traité des Sept Arts* de Martianus Capella, grammairien africain du v[e] siècle, traité déguisé sous forme de récit allégorique : *Les Noces de Mercure et de la Philologie*.

M. Mâle (*Art religieux en France au* XIII[e] *siècle*) montre parfaitement l'influence exercée par ce manuel sur les sculpteurs des cathédrales françaises.

en employant un mot qui impressionnera profondément plus d'une oreille anglaise... « l'Écriture et son usage. L'art de lire fidèlement ce qui a été écrit, pour notre enseignement, et d'écrire clairement ce que nous voudrions rendre immortel de nos pensées. Cette science consiste premièrement, à reconnaître les lettres ; deuxièmement, à les former ; troisièmement, à comprendre et à choisir les mots qui rendront exactement notre pensée. Trois sévères disciplines ; bien peu de nos contemporains en comprennent la rigueur. C'est dans l'enfance qu'on doit commencer à les pratiquer et ce n'est qu'à cet âge qu'on peut vraiment réussir à les acquérir. Il est absolument impossible — et j'en parle par une trop triste expérience — de gagner par n'importe quel effort, en y consacrant n'importe quel temps, ces dispositions de la main (ou, bien plus, de la tête et de l'âme), qui, durant la jeunesse, peuvent être modelées en quelque sorte avec le vase de chair que nous sommes, et le combler. La loi de Dieu dit, en effet, que *les parents contraindront* (1) *l'enfant, aux jours de son obéissance, à acquérir, par habitude, des dispositions de main, d'œil et d'âme qui ne pourront lui être enlevées à l'époque de sa vieillesse, par aucune violence et par aucune faiblesse.*

« Entrez » donc, dit Γραμματική « par la Porte Etroite » (*a*). Elle l'indique de sa baguette, tenant un fruit (?), comme récompense, dans la main gauche. La porte est très étroite, en effet, sa taille ne l'est pas moins (2) ; ses che-

(1) *Je mets en italique cette loi primordiale. Le mot « contraindre » peut être entendu dans son sens le plus doux par les parents vraiment bons, dont les enfants suivent les pas par pur amour.*

(*a*) *Mathieu*, VII, 13.

(2) *Je ne vois pas que sa taille soit particulièrement fine ; elle n'a ni corset ni ceinture (G. C.).*

veux sont étroitement relevés ; un voile blanc les retenait jadis, il est perdu. Ce n'est pas une littérature violente ; elle n'est pas disposée, mes amis anglais, à souscrire à Mudie (*a*), ou même à patronner l'édition Tauchnitz du dernier roman que vous avez vu affiché à la vitrine de M. Goodban. Elle abaisse cependant, avec bonté, le regard sur les trois enfants qu'elle instruit — deux garçons et une fille. (Cela signifie-t-il qu'une fille sur deux ne doit pas être capable de lire ou d'écrire ? Je suis, pour ma part, tout à fait disposé à admettre cette hypothèse — j'aurais même peut-être dit : deux sur trois.) Cette petite fille appartient à la plus haute noblesse, elle est couronnée (1) ; ses cheveux d'or lui tombent sur le dos ; la ceinture Florentine lui entoure les hanches — non la taille (afin de laisser toute liberté aux poumons, mais d'empêcher la robe de se relever pendant la course ou la danse). Les garçons sont également bien nés ; le plus rapproché à une abondante chevelure bouclée ; on ne voit que le profil de l'autre. Tous trois sont respectueux et avides d'apprendre.

Le médaillon au-dessus représente une figure regardant une fontaine.

Au-dessous, d'après Lord Lindsay, Priscien (*b*). Je ne doute pas qu'il ait raison.

94. *Remarques techniques.* — D'après Crowe, cette figure est entièrement repeinte. Cela est vrai pour toute la *robe*, pour les mains, le fruit et la baguette ; mais les

(*a*) Cabinet de lecture très important de Londres.

(1) *La couronne s'est effacée depuis, par suite des progrès de la détérioration (G. C.).*

(*b*) Lord Lindsay ajoute que son traité était d'un usage très répandu, au moyen âge.

yeux, la bouche, les cheveux, au-dessus du front, et les contours du reste sont restés vierges, ainsi que le voile effacé et, heureusement, les vestiges des figures d'enfants. La porte étroite, quoique sa couleur soit renforcée dans le bas, est restée parfaitement pure, et toute l'action est bien conservée.

Il se présente cependant une question intéressante, relativement à la baguette et au fruit. Vue de près, cette baguette affecte parfaitement la forme d'un pli de la robe, drapée sur le bras droit levé, et je ne suis pas absolument certain qu'il n'y ait pas là une confusion du restaurateur qui aurait ainsi prolongé, en une baguette, la plume ou le style que la science pouvait avoir en main. J'ai des doutes également au sujet du fruit; car le fruit n'est pas si rare à Florence qu'il puisse servir de récompense. Il est entièrement et grossièrement repeint; il a une forme ovale. A Assise, les guides ont toujours pris pour une pomme le cœur que tient la Charité de Giotto (heureusement intacte) (*a*); et, d'après moi, la Γραμματική de Simon Memmi faisait, à l'origine, de la main droite, le signe qui dit : « Entrez par la Porte Etroite », et, de la main gauche, le signe qui dit : « Mon fils, donne-moi ton cœur. » (*b*)

(*a*) Ruskin fait probablement erreur. Ce n'est pas à Assise mais à Padoue, dans la chapelle de l'Arena que Giotto a peint la Charité tendant à Dieu son cœur. Une corbeille de fruits se trouve sur ses genoux : c'est là sans doute ce qui a induit en erreur les observateurs superficiels.

(*b*) *Proverbes*, VII, 26. La baguette se prête mieux à cette action que la plume. Le férule est d'ailleurs l'attribut traditionnel de cette figure (remplacée par un martinet, dans la série supérieure des bas-reliefs du Campanile). L'enfant — ou, plus souvent, les deux enfants — se retrouvent partout, en France comme en Italie. L'attitude maternelle est très accentuée par les sculpteurs de Pise. (Dans la chaire de Pise, la Grammaire nourrit deux enfants.)

Le maître qui accompagne la Science est Donat, suivant Vasari. Donat et Priscien sont tous deux représentés par Luca della Robbia, à l'étage inférieur du Campanile (V. *Tour du Berger*, § 145).

95. II. Rhétorique. — Après avoir appris à lire et à écrire, il faut apprendre à parler, et — remarquez-le bien, jeunes filles et jeunes hommes, ceci est implicite — à parler aussi peu que possible, jusqu'à ce que vous *ayez* appris.

Vous pourriez entendre fréquemment aujourd'hui, dans les rues de Florence, ce que certaines gens appelleraient de l'éloquence de « rhétorique », des discours très pathétiques et venant vraiment « du cœur »,... du cœur que le peuple peut avoir maintenant (1). C'est dire que vous n'entendez jamais prononcer un mot sans fureur, qu'elle soit prête à éclater, ou que, plus souvent, elle éclate instantanément. Tout le monde, hommes, femmes, enfants, à la moindre occasion, vocifère, les yeux flamboyants, d'une voix rauque, perçante et brisée, ses sottes opinions et ses exigences veules et méprisables dans le vain espoir d'obtenir, par ses cris, des hommes ou de Dieu, ce qu'il voudrait avoir.

Considérez, à présent, la Rhétorique de Simon Memmi, la science de la *Parole* qui consiste, avant tout, à se faire *écouter* — ce qui ne s'obtient pas en criant à tue-tête. Seule de toutes les sciences, elle porte une banderole, et, bien qu'étant orateur, vous donne quelque chose à lire. Elle ne vous la met pas sous le nez, mais elle la tient avec calme de sa belle main droite abaissée ; sa main gauche repose sur sa hanche, d'un geste placide et vigoureux.

Ainsi, vous voyez que, seule de toutes les sciences, *elle ne fait pas usage de ses mains*. Toutes les autres les

(1) Le peuple *a très bon cœur — j'entends les paysans. Mais les rues des grandes villes amènent le mal à la surface, elles multiplient et reflètent constamment sa puissance.*

occupent à quelque action importante, elle, non. Elle peut tout faire à l'aide de ses lèvres, en tenant, de la main droite, une banderole, une bride, ce que vous voulez; la main gauche repose sur la hanche.

Regardez, de nouveau, les bavards des rues de Florence, et voyez comment, étant essentiellement *in*capables de parler, ils s'efforcent de faire des lèvres de leurs doigts ! Comme ils frappent, s'agitent, gesticulent, se trémoussent, font des signes du doigt et montrent le poing à leur adversaire... et restent pourtant en réalité muets; quelque peu conscients qu'ils en soient, leur effort est aussi peu persuasif et aussi inefficace que celui du vent secouant les branches d'un arbre.

96. Vous trouverez, tout d'abord, cette figure gauche et raide. Cela est vrai, en partie, parce que sa robe est plus grossièrement repeinte que celle de toute autre de la série. Mais elle veut être à la fois ferme et forte. Ce qu'elle a à vous dire est destiné à vous convaincre, si possible, à vous dominer, certainement. *Elle* ne porte pas la ceinture Florentine, car il ne lui est pas nécessaire de se mouvoir; une haute ceinture lui entoure la taille. Il semble pourtant, à première vue, que, de toutes les sciences, c'est elle qui ait le plus besoin de souffle ? — Non, dit, Simon Memmi, il faut du souffle pour courir, pour danser, pour se battre, mais non pas pour parler ! Si vous savez *comment* atteindre votre but, à l'aide de peu de paroles, il ne vous faudra que bien peu de cet air pur de Florence, si vous l'utilisez bien.

Remarquez aussi cette attitude calme, la main sur la hanche. Vous croyez que la Rhétorique doit être ardente, bouillante, impétueuse? — Non, dit Simon Memmi, avant tout — *pondérée*.

Lisons à présent ce qui est écrit sur sa banderole : « Mulceo dum loquor, varios induta colores. »

Son rôle principal est de calmer, d'adoucir, de fondre les cœurs des hommes au feu de la bonté, de dominer par la paix, et de donner le repos à l'aide des couleurs de l'arc-en-ciel. La mission principale de tous les mots devrait être de réconforter.

Vous croyez que le rôle des mots est d'exciter? Un lambeau d'étoffe rouge, le son d'une trompette peuvent produire cet effet. Mais, donner du calme et une douce chaleur, être comme le vent du sud et la pluie irisée après une âpre gelée, apporter, à la fois, la force et la guérison, voilà l'œuvre enseignée par Dieu aux lèvres humaines (*a*).

97. Une dernière leçon, plus profonde encore, nous est donnée par le médaillon, au-dessus. Aristote et trop de rhéteurs modernes de son école pensent qu'on peut faire un bon discours en défendant une mauvaise cause. Mais au-dessus de la Rhétorique de Simon Memmi se trouve la *Vérité*, avec son miroir (1).

Il existe un sentiment bizarre, pour ainsi dire inné dans l'homme : bien que l'on se croie obligé de dire la vérité, lorsqu'on parle à une seule personne, on croit pouvoir mentir autant qu'on veut, du moment qu'on

(*a*) Il est impossible de ne pas songer ici à l'éloquence familière, apaisante et efficace de saint François. Ses discours sont de « peu de paroles simples ». « Les mêmes idées, les mêmes phrases reviennent sans cesse ; mais... le mot n'est rien, il n'est jamais là pour lui ;... le mot n'est ici que le porteur d'une idée ou, plutôt, d'une force. » (Sabatier cité par A. Goffin dans *La Légende des trois Compagnons* — introduction —. Voir également, dans cette même introduction. « Comme il réconcilia l'évêque et le podestat d'Assise, » p. 102).

(1) *Même figure que la Rhétorique, plus le miroir. Memmi croit donc que la Rhétorique et la Vérité sont une seule et même chose* (G. C.) (*a*).

(*a*) Remarquez la position du bras gauche. La Vérité a la même *attitude* que l'Éloquence ; son vêtement est plus simple encore. Le miroir répond à la banderole.



parle à un groupe de deux ou de plusieurs personnes. Le même sentiment existe au sujet du meurtre : beaucoup de gens se refuseraient énergiquement à faire feu sur un homme innocent qui déchargeraient tranquillement une mitrailleuse sur un innocent régiment.

Si vous abaissez le regard de la figure de la Science sur celle de Cicéron, au-dessous, vous croirez, tout d'abord, que je me suis trompé en affirmant que la Rhétorique n'avait pas besoin de ses mains, car il semble que Cicéron en ait *trois*, au lieu de deux.

Celle du dessus, sous le menton, est la seule authentique. Celle qui prêche, un doigt levé, est entièrement fausse. La dernière, sur le livre, est repeinte à ce point qu'on ne peut se livrer à aucune conjecture quant à sa destination première.

Mais remarquez combien le geste de la main authentique confirme, au lieu de le contredire, ce que j'ai avancé plus haut. Cicéron ne parle pas, mais il réfléchit profondément *avant* de parler. C'est, parmi tous les philosophes, celui dont le visage reflète le plus intensément la pensée abstraite ; ce visage est très beau.

Le tout est au-dessous de Salomon, dans la rangée des prophètes (*a*).

98. *Remarques techniques.* — Ces deux figures ont beaucoup plus souffert des restaurations que les autres. Pourtant la main droite de la Rhétorique est restée entièrement intacte, ainsi que la main gauche, sauf l'extrémité

(*a*) La véritable Éloquence émane de la Sagesse.

Cette figure s'écarte du type traditionnel de la vierge armée pour le combat (qui se retrouve à l'étage supérieur du Campanile), et se rapproche davantage du type conçu par Nic. Pisano à Sienne (une femme montrant de la main un livre ouvert) et à Pérouse (une femme lisant dans un livre).

Cicéron se retrouve, sous la Rhétorique, à Chartres et au Puy (fresques de la Salle capitulaire).

des doigts. L'oreille et les cheveux, immédiatement au-dessus, sont parfaitement saufs ; la tête est bien placée dans son contour originel, mais la couronne de feuilles a été maladroitement retouchée, puis s'est effacée. Toute la partie inférieure de la figure de Cicéron a été non seulement repeinte, mais modifiée; le visage est authentique — je crois qu'il est retouché, mais avec tant de prudence et d'habileté qu'il est probablement plus beau encore aujourd'hui qu'à l'origine.

99. III. Logique. — C'est la science du Raisonnement ou, plus exactement, la Raison elle-même, ou la pure intelligence.

Cette science doit être acquise *après* celle de l'Expression, dit Simon Memmi. Ainsi, jeunes gens, il paraît que, quoique vous ne deviez pas parler avant d'avoir appris comment parler, vous pouvez néanmoins parler convenablement avant d'avoir appris comment penser.

Car c'est seulement, en effet, par le franc-parler que vous pouvez apprendre comment penser. Et peu importe que vos premières idées soient fausses, pourvu que vous les exprimiez clairement et que vous ayez la volonté de les redresser (*a*).

Heureusement, presque toute cette belle figure est virtuellement sauve ; les contours sont restés purs partout, et le visage est sans défaut. C'est, à ma connaissance, *le plus charmant* que l'on rencontre dans l'art italien de cette époque. Cette tête est délicate jusqu'à l'extrême

(*a*) La contradiction avec ce qui vient d'être dit plus haut, au sujet de Cicéron, n'est qu'apparente. L'ordre de succession des sciences ne se justifie que pour l'élève ; le maître qui les illustre n'est pas un spécialiste, Cicéron connaissait la logique.

Cet ordre n'est pourtant pas arbitraire. La tradition exigeait que la grammaire figurât avant les autres sciences du *trivium*. Chez les sculpteurs de Pise, la Dialectique précède la Rhétorique.

limite, dans la gradation des couleurs. Les sourcils, dont l'arc est d'une pureté exquise, ne sont pas dessinés d'un seul coup de pinceau, mais au moyen de touches séparées, transversales, dans le sens de leur croissance. Le nez est droit et fin ; les lèvres, légèrement enjouées, fières, irréprochablement découpées. Les cheveux fluent, en vagues successives, ordonnées comme par un rythme musical. La tête est parfaitement plantée sur les épaules ; la hauteur du front est accentuée par un diadème rouge serti de perles et surmonté par une fleur de lis.

Ses épaules sont d'un dessin exquis; la tunique blanche s'adapte étroitement à ses tendres seins, à peine saillants ; ses bras, particulièrement vigoureux, ont une attitude de repos absolu ; ses mains sont d'une délicatesse infinie. De la droite, elle tient un rameau branchu, portant des feuilles (le syllogisme) ; de la gauche, elle tient un scorpion à double dard (le dilemme) (*a*), — ce sont, dans un sens plus général, les puissances de construction et de destruction rationnelles (1).

A ses pieds, Aristote. Il y a une intense hardiesse de pénétration dans ses yeux mi-clos (*b*).

Le médaillon, au-dessus (moins expressif que d'habitude), représente un homme écrivant, la tête penchée (*c*).

(*a*) L'attribut le plus fréquent est le serpent — l'astuce — (cathédrales françaises, chaire de Pise). Le scorpion se retrouve pourtant à Chartres, et — sous la forme d'une paire de ciseaux — à l'étage supérieur du Campanile.

(1) *Voir plus loin les notes sur la Théologie polémique*, § 116.

(*b*) On sait l'influence considérable exercée par l'*Organum* d'Aristote sur la scolastique médiévale. Ce maître se retrouve a Chartres.

(*c*) Ne faudrait-il pas y voir une conséquence, comme dans le médaillon de la Rhétorique nous lisions une cause ? On est éloquent, parce que véridique ; on sait écrire, lorsqu'on sait penser. Le ton, plus que la forme révèle la sincérité.

Le tout, sous Isaïe, dans la ligne des prophètes (*a*).

100. *Remarques techniques.* — Les seules parties de cette figure qui ont sérieusement souffert des repeints sont les feuilles du rameau et le scorpion. Comme je le disais plus haut, je ne me représente pas ce que pouvait être jadis le fond. Ce n'est plus maintenant qu'un badigeon gris sale qui recouvre les traces, encore très reconnaissables pour qui les recherche, de la riche ornementation présentée par l'extrémité de la branche : un bouquet de feuilles vertes, sur fond noir. Mais le scorpion est indéchiffrable ; il est presque entièrement confusément repeint et se confond avec le blanc de la robe ; le double dard est encore expressif, mais il ne se trouve pas sur les lignes primitives.

L'Aristote est entièrement authentique, sauf son chapeau ; je crois que ce dernier doit à peu près se trouver sur les lignes primitives, quoique je ne parvienne pas à les retracer. Qu'elles soient nouvelles ou anciennes, ce sont en tous cas de bonnes lignes.

101. IV. Musique. — Lorsque vous aurez appris à raisonner, jeunes gens, vous deviendrez sans doute très sérieux, maussades même?

— Non, dit Simon Memmi, en aucune manière, rien de semblable. Après avoir appris à raisonner, vous apprendrez à chanter, car vous en aurez le désir. Il y a tant de raisons de chanter, dans ce doux monde, lorsqu'on l'envisage bien. Il n'en existe pas de grogner, pourvu, naturellement, que vous y *soyez* entré par la porte étroite. Vous vous mettrez alors bientôt à chanter tout

(*a*) Même inversion que pour le médaillon.
C'est Isaïe, le prophète éloquent, qui inspire la Logique, comme c'est le sage Salomon qui inspire la Rhétorique.

le long de la route, et l'on se réjouira de vous entendre (*a*).

Cette figure était l'une des plus charmantes de la série et devait allier, dans son expression, un raffinement infini à une tendre sévérité. Elle est couronnée, non de lauriers, mais d'un feuillage léger — je ne puis le déterminer avec certitude, car il est trop abîmé. Le visage est aminci, éthéré, pensif ; les lèvres s'ouvrent à peine pour un chant discret (*b*) ; les cheveux tombent, en ondes douces, sur les épaules. Elle joue d'un petit orgue enrichi d'ornements Gothiques ; la caisse est ornée de crochets semblables à ceux de Santa Maria del Fiore (*c*). Simon Memmi veut dire que *toute* musique doit être « sacrée ». Non pas que vous n'ayez jamais à chanter autre chose que des cantiques, mais en ce sens que la musique, digne de ce nom, œuvre des Muses, est divine par l'aide et le réconfort qu'elle procure (*d*).

(*a*) Comme le génie de Ruskin lui révèle bien la psychologie de cet art du XIV[e] siècle, directement inspiré du mouvement religieux du XIII[e] et de son héros principal, saint François ! Voir, dans la *Légende des trois compagnons : Comment il reprit un frère qui était triste* (p. 196). *Comment la joie que, quelquefois, il manifestait se tournait en larmes et eñ compassion du Christ, et celles-ci en allégresse* (p. 195). *Le cantique des Créatures* se termine par ces mots : « Loué sois-tu, Seigneur, pour notre sœur la mort corporelle » (Introd., p. 104).

Le peintre siennois a eu toutefois une autre raison pour faire figurer, après la Grammaire, l'Eloquence et la Logique — les trois instruments indispensables à toute vie intellectuelle — la Musique, l'Astronomie, la Géométrie et l'Arithmétique (voir note (*a*), p. 134). Si l'ordre des sciences adopté par Martianus Capella, au sein du *trivium* et du *quadrivium*, subit quelques modifications, la succession du deuxième groupe au premier reste une tradition constante. Parfois même, la figure de la Philosophie vient les séparer davantage (chaire de Sienne).

(*b*) Son visage ne subit pas le rictus de contrariété que les artistes de la Renaissance, soucieux de réalisme pittoresque, donnent à celui de leurs chanteurs. (v. la *cantoria* de Luca della Robbia.)

(*c*) Cf. fresque de droite.

(*d*) Saint Thomas répondant aux docteurs qui voulaient proscrire la

L'action des deux mains est particulièrement suave. La droite est une des plus adorables choses que j'aie jamais vue réalisée en peinture. Elle tient une seule note, à l'aide de l'annulaire visible sous le petit doigt levé; le pouce dépasse au-dessous. La courbe des doigts est partout exquise, et la pâle lumière et l'ombre de leur chair vive sont relevées par l'ivoire blanc et brun des touches (*a*). On ne voit que le pouce et l'extrémité de l'index de la main gauche, mais c'en est assez pour indiquer la légère pression qu'elle exerce sur les soufflets. Toute cette partie de la fresque est heureusement parfaitement intacte.

102. Au-dessous, Tubal-Caïn. Non pas Jubal, comme vous pourriez vous y attendre. Jubal est l'inventeur des instruments de musique. Mais, d'après les anciens Florentins, c'est Tubal-Caïn qui inventa l'harmonie.

Ces forgerons, les meilleurs du monde entier, avaient appris à connaître les différents sons produits par les coups de marteau sur l'enclume. Il est assez curieux que le seul chant d'ensemble beau et joyeux que j'aie entendu cette année (1874) en Italie (et j'ai passé exactement six mois au sud des Alpes, errant de Gênes à Palerme), soit

musique du culte, s'exprime ainsi : « Si l'on chante par dévotion, on est plus attentif à ce que l'on dit, soit parce qu'on reste plus longtemps sur le même mot, soit parce que, comme observe saint Augustin, il y a entre les affections variées de notre cœur et les modulations d'une voix harmonieuse je ne sais quel rapport intime qui fait que la musique excite et anime en nous tous les sentiments ». A ceux qui objectaient que les fidèles ne comprennent pas le sens des paroles chantées, il répond, plus loin : « Quoiqu'ils ne comprennent pas ce que l'on chante, ils savent, néanmoins, le motif pour lequel on chante ; ils savent, par exemple, que c'est pour la gloire de Dieu ; il n'en faut pas davantage pour exciter leur dévotion » (*Somme théologique*). — (Voir *Tour du Berger*, note § 119.)

(*a*) C'est sans doute du buis, comme dans les claviers des instruments les plus anciens.

sorti d'une forge, en pleine activité, à Pérouse. Quant à des hurlements de brutes, à de frénétiques éructations d'âmes irrémédiablement damnées, vomies par leurs propres gorges encore charnelles (*a*), j'en ai entendu, plaise à Dieu, plus que je ne souffrirai jamais d'en entendre encore, au cours d'un de Ses étés (*b*).

Vous trouvez Tubal-Caïn très laid? — Oui, il ressemble fort à un babouin velu ; ce n'est pas par hasard, mais par suite d'une compréhension très scientifique du type du babouin. — Les hommes doivent avoir eu cet aspect, avant d'avoir inventé l'harmonie ou d'avoir senti qu'une note différait de l'autre, nous dit Simon Memmi.

(*a*) *Of bestial howling and entirely frantic vomiting up of hopelessly damned souls through their still carnal throats...*

(*b*) Cette interprétation se justifie d'autant mieux que Tubal-Caïn ne forge pas, mais fait résonner son enclume en la frappant alternativement de deux marteaux.

Il y a plus. Non seulement plusieurs instruments de musique doivent leur origine à la résonance des métaux (songez à ces instruments, faits d'inégales lames de fer qu'utilisent les primitifs, à la surface de toute la terre — on en fabrique des réductions discordantes à l'usage des enfants —), mais le chant jaillit nécessairement du rythme du travail, que ce travail se fasse en groupe (haleurs, etc..), ou que l'ouvrier soit isolé (forgeron, cordonnier — Cf. Hans Sachs —, peintre, etc.). Tubal-Caïn, frappant son enclume et chantant (voyez sa bouche entr'ouverte), réunit ces deux éléments et devient ainsi, mieux que Jubal — l'inventeur des *instruments* de musique —, le père de la musique *naturelle.*

D'autre part, Vincent de Beauvais rapporte (*Specul. doctr.* livre XVI, chap. XXIV) que Tubal, descendant de Caïn, inventa la musique en frappant des « corps sonores avec des marteaux de poids différents » (v. Mâle, *op. cit.*, p. 108). C'est à tort, d'après lui, que les Grecs attribuaient l'invention de la Musique à Pythagore.

Le choix de Tubal et de ses attributs par notre peintre (ainsi que par le peintre de la fresque du Puy) s'appuie donc sur une autorité reconnue.

Ce choix n'en est pas moins remarquable. En effet, partout ailleurs en Italie — sauf sur la fontaine de Pérouse où nous retrouvons le carillon des cathédrales françaises —, la Musique tient un instrument à cordes (suivant la tradition littéraire), harpe, psaltérion ou cithare (série supérieure du Campanile). A Chartres, c'est Pythagore qui représente la Musique.

Le darwinisme, comme toutes les erreurs très populaires et très pernicieuses, renferme, en son tissu, plus d'une lueur et plus d'une parcelle de vérité (*a*).

Au-dessous de Moïse (*b*).

Dans le médaillon, un jeune homme buvant. Sans cela vous auriez pu croire qu'il ne s'agissait que de musique d'église et non, également, de musique de fête.

103. *Remarques techniques.* — Rien n'est perdu du Tubal-Caïn. C'est un des plus purs, des plus complets et des plus précieux vestiges de la peinture primitive : seules les extrémités plus rouges de sa barbe sont retouchées. La robe verte de la Musique est entièrement repeinte sur le corps et sur les membres ; elle était jadis joliment brodée ; les manches sont en partie authentiques ; les mains et le visage sont absolument intacts et les cheveux le sont presque. La couronne de feuillage est effacée et détachée, mais sans retouche.

104. V. Astronomie. — De son ancien nom, Astrologie ; comme nous disons Théologie, et non Théonomie : la connaissance des étoiles dans la mesure où il est sage pour nous de les connaître, non la tentative de leur dicter des lois. Non pas qu'il soit mauvais que nous découvrions, si nous le pouvons, qu'elles se meuvent suivant des ellipses et ainsi de suite, mais ce n'est pas notre affaire. L'effet qu'exercent leur lever et leur coucher sur l'homme, la bête et la plante, le temps qu'elles marquent, les phases qu'elles traversent, tout cela, vu et senti en ce monde, voilà ce qu'il nous

(*a*) Voir la comparaison de cette figure avec le Tubal-Caïn de Giotto, dans un des bas-reliefs du Campanile (*Tour du Berger*, note § 133).

(*b*) Sans doute parce qu'il est le plus ancien psalmiste nommé dans les en-têtes du livre des Psaumes (*Ps.* LXXXI, *Vulgate*). Voir aussi *Exode* XV.

appartient de connaître, lorsque nous passons nos nuits de veille sous leur divin flambeau, — et rien d'autre (*a*).

Elle porte une robe de pourpre foncée ; elle tient, de la main gauche, le globe creux, avec zodiaque et méridiens d'or, et lève la droite, dans un sentiment de noble crainte.

« Lorsque je considère le ciel, l'œuvre de vos mains, la lune et les étoiles, que vous avez ordonnées... (*b*) »

Elle est couronnée d'or ; sa chevelure sombre, rattachée par de brillantes chaînes de perles, forme des ondes elliptiques. Ses yeux noirs sont levés au ciel (*c*).

105. A ses pieds, Zoroastre, tout à fait noble et beau (*d*). Son type persan, raffiné, est encore adouci

(*a*) Cf. le bas relief du Campanile où Dieu et ses anges paraissent au delà de la voûte du ciel (voir *Tour du Berger*, § 125).

Cette même idée est exprimée par saint Thomas : « Quoique la connaissance de la vérité ne soit pas vicieuse par elle-même, mais par accident, en tant que le péché d'orgueil le suit, cependant le désir de l'acquérir peut être vicieux et déréglé de différentes manières. *Le souverain bien de l'homme ne consiste pas dans la connaissance d'une vérité quelconque, mais dans la parfaite connaissance de la vérité souveraine* » (*Somme*, V., p. 453). Il oppose ainsi la science acquise à la science infuse.

Il dit ailleurs : « Rien n'empêche qu'il y ait une science s'occupant, au point de vue de la révélation, des choses que la philosophie considère, au point de vue de la raison. La diversité des sciences résulte de nos divers moyens de connaître ». Que d'errements et de malentendus épargnés, si l'on avait pénétré le sens profond de cette vérité, et si l'on s'y était tenu, de part et d'autre !

(*b*) «... je m'écrie : Qu'est-ce que l'homme pour mériter que vous vous souveniez de lui, et le fils de l'homme, pour que vous le visitiez » (*Psaumes*, VIII, 4 et 5).

(c) L'attitude est bien conforme à la tradition littéraire (suivant l'*Anticlaudianus* d'Alain de Lille, XII[e] siècle). L'astrolabe se rencontre plus fréquemment que la sphère. Dans la série supérieure du Campanile, on trouve les deux attributs (voir également *Tour du Berger*, § 134.

(*d*) Zoroastre, d'après Lord Lindsay. Dans la première édition, on trouve la note suivante :

« *Atlas ! d'après ce pauvre Vasari et divers guides modernes.*

« *Les erreurs de Vasari ont souvent ce caractère brillamment étourdi.*

par sa chevelure soyeuse, laborieusement tordue, qui se mêle à sa barbe en pointe et retombe en tresses effilées sur ses épaules. La tête rejetée en arrière, il fixe le ciel, sans qu'aucun effort se trahisse dans ses sourcils délicatement arqués ; il écrit, pendant qu'il observe.

Au sujet du rapprochement que les Florentins de cette époque établissaient entre la religion des Mages et la leur propre, voir « Devant le Soudan ».

La robe doit toujours avoir été blanche, car elle contraste merveilleusement avec le rouge d'au-dessus et de Tubal-Caïn, à côté. Mais elle a été trop repeinte pour qu'on puisse s'y fier ; il ne subsiste qu'un ou deux plis, dans les manches. La draperie, depuis les genoux jusqu'à terre, est tout à fait belle et, je suppose, sur les anciennes lignes ; mais le restaurateur a pu aussi tracer quelques plis heureux. C'est lui qui a éclairé Atlas de cette chaude lumière qui met si bien sa tête en relief. Je ne sais vraiment si je l'aurais préférée aplatie contre la pourpre sombre du fond, comme elle devait l'être à l'origine ; elle me semble admirable ainsi. Le rouge qui

Dans les matières nécessitant des recherches, je trouve presque toujours, au bout d'un certain temps, qu'il a raison. »

Dans les éditions postérieures, cette note est suivie d'une autre, datée de Florence, octobre 1882 :

« *Et je trouvai qu'il avait raison, après plus amples « recherches* ».

« *L'Atlas en question est le fondateur et le premier roi de Fiésole ! Mais dans quelle mesure Mage ou Perse, je l'ignore.*

« *Je suppose que le peintre le représente observant les étoiles, pour connaître l'heure propice à la pose de la première pierre de sa ville.* »

Nous avons tenu à reproduire ces notes pour montrer avec quelle naïve bonne humeur Ruskin sait reconnaître une erreur. L'association d'idées qu'il a dû faire, au premier abord, entre le géant Atlas et l'Astronomie, se conçoit aisément.

Mais qu'il soit étrusque ou persan, c'est toujours d'un « roi mage », d'un *astrologue* qu'il s'agit ici. L'*astronome* est représenté, par un sculpteur florentin, sur un des bas-reliefs du Campanile (voir *Tour du Berger*, § 134).

A Chartres, le maître est Ptolémée.

monte au visage de l'Astronomie est également l'œuvre du restaurateur. Elle était beaucoup plus pâle, sinon tout à fait pâle.

Au-dessous de saint Luc.

Dans le médaillon, un homme de mine sévère tenant une faucille et une bêche. Pour les fleurs et pour nous, lorsque les étoiles se sont levées et se sont couchées tant et tant de fois... souvenez-vous.

106. *Remarques techniques.* — La main gauche, le globe la plupart des plis importants, les yeux, la bouche, les cheveux (en grande partie) et la couronne sont authentiques. Les ornements d'or qui garnissaient le bord de la robe sont perdus. Les plis tombant de la manche gauche sont modifiés et confondus à leur extrémité, mais on a bien tiré parti de cette confusion même. La main droite, une grande partie du visage et la robe sont repeints.

La tête de Zoroastre (*a*) est parfaitement pure. La robe est repeinte, mais avec soin, sans toucher aux cheveux. La main droite, qui tient actuellement une vulgaire plume d'oie, est entièrement repeinte, mais avec habileté et avec sentiment ; elle avait jadis une position légèrement différente, et tenait, très probablement, un style.

107. VI. Géométrie. — Vous avez appris maintenant, jeunes filles et jeunes hommes, à lire, à parler, à penser à chanter et à regarder. Vous avancez en âge, et vous devrez bientôt songer à vous marier ; il faut donc que vous appreniez à construire votre maison.

Voici une équerre de charpentier. Vous pouvez, en toute sécurité et en toute sagesse, porter votre attention sur le sol et sur les mesures et les lois qui s'y

(*a*) Atlas.

rapportent, puisque vous êtes destinés à y demeurer. Et vous avez bien fait de contempler tout d'abord les étoiles, car, si vous ne l'aviez fait déjà, et si vous aviez étudié en premier lieu la terre, vous n'en auriez peut-être jamais détaché les regards pour relever la tête (*a*).

La géométrie est considérée ici comme l'arbitre des lois de tout labeur pratique s'épanouissant en beauté.

Elle regarde à terre, un peu perplexe, avec grand intérêt, tenant, de la main gauche, son équerre de charpentier qu'elle n'emploie que pour des œuvres utiles ; elle suit d'un doigt de la main droite les lignes d'un diagramme (*b*).

Son type est doux et tout en lignes courbes ; je vous prie de le remarquer ; c'est exactement la beauté opposée à celle qu'un artiste vulgaire aurait imaginée pour elle. Voyez cette torsade de cheveux, derrière la tête : quoiqu'elle soit retenue par un filet en *spirale*, elle s'échappe, malgré tout, et s'envole, pour se délier en courbe légère. La Théologie Contemplative (*c*) est la seule des autres sciences dont la coiffure soit aussi libre.

A ses pied, Euclide, un turban blanc sur la tête. C'est une belle œuvre, bien conservée, mais elle ne présente pas un intérêt particulier (*d*).

(*a*) Dans tous les *Quadriviums* de l'art italien primitif, l'Astronomie vient en dernier lieu, précédant, presque toujours la Philosophie.

(*b*) C'est bien le sens de son attitude, mais on ne distingue plus le diagramme.

La règle et le compas (2e série du Campanile) sont les attributs traditionnels.

(*c*) Quatrième figure, à partir de la gauche.

(*d*) Euclide porte un turban, sans doute parce qu'il était connu sous le nom d'Euclide d'Alexandrie (pour le distinguer d'Euclide de Mégare).

Remarquez le geste gracieux dont il tient son livre. Sauf Tubalcaïn, tous les maîtres tiennent un livre ; ce sont treize attitudes différentes. A peine pourrait-on rapprocher la position du livre dans les figures d'Atlas et de saint Denys l'Aréopagite ; mais Atlas est posé de profil, dans le groupe

Au-dessous de saint Matthieu.

Dans le médaillon, un soldat portant une épée droite (meilleure pour la défense que pour l'attaque), un bouclier octogone et un heaume semblable au bonnet en forme de ruche porté dans le canton de Vaud. Ce médaillon montre que, de même que le rôle secondaire de la musique est d'animer une fête, l'usage secondaire de la géométrie concerne la guerre ; mais son art le plus noble s'exerce dans la paix la plus douce.

Remarques techniques. — Il est très heureux que, dans presque toutes les figures, les contours de la chevelure soient saufs. Celle de la Géométrie a été à peine retouchée, sauf aux extrémités, liées, jadis, par de simples nœuds, aujourd'hui, par de doubles nœuds confus. Les mains, la ceinture, la plus grande partie de la robe et l'équerre noire sont authentiques. Le visage et la poitrine sont repeints.

108. VII. Arithmétique. — Après avoir construit votre maison, jeunes gens, et après avoir compris la lumière du ciel et les mesures de la terre, vous pouvez vous marier... vous ne pourriez même rien faire de mieux. Voici, maintenant, la dernière science que vous aurez à appliquer, chaque jour, à toutes vos affaires.

La Science des Nombres. D'un usage infini et solennel en Italie, à cette époque ; elle comprenait, en effet, tout ce que l'on savait de plus abstrait et de plus élevé en mathématiques, et relativement aux mystères des nombres ; mais elle était surtout respectée parce que son usage était d'une nécessité vitale pour établir la prospérité des familles et des royaumes. Elle fut pleinement comprise ainsi, tout d'abord ici, dans la commerciale Florence.

de droite, comme Justinien, dans le groupe de gauche (tous les autres sont de face).

Elle tient la main levée, deux doigts baissés et deux doigts levés, forçant gravement votre attention à s'appliquer à sa première loi : Deux et deux font... quatre ; remarquez-le — non pas cinq, comme le pensent ces malheureux usuriers (*a*).

A ses pieds, Pythagore.

Le médaillon, au-dessus, représente un roi, tenant sceptre et globe, et comptant de l'argent (*b*). Avez-vous jamais lu avec attention les pages dans lesquelles Carlyle parle de la fondation économique de l'empire prussien actuel ?

Vous pouvez, en tout cas, considérer un instant, en vous-même, l'empire que cette Reine des sciences terrestres doit exercer sur les autres sciences, si l'on veut en faire un bon usage, et la portée profonde et universelle des courtes paraboles de la dépense calculée du Pouvoir et du dénombrement des Armées.

Pour choisir un exemple de moindre importance, mais bien caractéristique, j'ai toujours pensé que, dans mon amour intense pour les Alpes, j'aurais dû être capable de faire un dessin de Chamonix ou du Val-de-Cluse, qui réjouît l'œil plus qu'une photographie. Mais je tenais à dessiner le paysage comme je le voyais, pin par pin, et roc par roc, à la manière d'Albert Dürer. J'ai, plusieurs

(*a*) Elle tient l'abaque de la main gauche. Le mouvement des doigts est un trait traditionnel qui se retrouve partout, depuis Martianus Capella jusqu'au bas-relief de l'école des Robbie (série inférieure du Campanile. — v. *Tour du Berger*, § 145).

(*b*) Il tient le sceptre de la main droite, le globe de la main gauche ; je ne parviens pas à distinguer l'argent dont il est question ici.

La présence, aux pieds de la science, du créateur de la théorie philosophique des nombres semble donner à l'œuvre une portée moins pratique. Le nombre 4 était l'emblème de la Justice.

Euclide et Pythagore se retrouvent à Chartres et sur le bas-relief correspondant du Campanile. (Voir P. d'Ancona : *Le Rappresentazioni allegor. delle Arte Liberali — Arte*, 1902.)

années de suite, brisé mon énergie sur ce travail. Je me trouvais constamment excédé, ou bien je constatais qu'avant d'avoir pu me mettre bien au travail, les feuilles étaient tombées ou que la neige avait recouvert le sol. Si j'avais compté d'abord mes sapins, et calculé le nombre d'heures qui m'était nécessaire pour les dessiner à la manière de Dürer, j'aurais épargné le temps propice au travail de cinq années, et je ne l'aurais pas dépensé en vains efforts.

Mais Turner compta ses sapins, fit tout ce qu'on pouvait faire pour eux, et s'en contenta.

109. Combien fréquemment, dans les affaires importantes de la vie, le côté arithmétique ne doit-il pas devenir le côté dominant! Combien avons-nous? De combien avons-nous besoin? Comme constamment la noble Arithmétique du fini se perd dans la basse Avarice de l'infini et dans l'aveugle imagination qui l'égare! Lorsque nous comptons nos minutes, notre arithmétique est-elle toujours assez économe? Lorsque nous comptons nos jours, est-elle assez sévère? Comme nous reculons à l'idée d'exprimer en décades leur nombre diminué! Et si jamais nous faisions cette solennelle prière, qu'il nous soit donné de les dénombrer, essaierions-nous de le faire, après avoir prié? (*a*).

Remarques techniques. — Le Pythagore est presque entièrement authentique. Mon échafaudage ne s'étendant pas au delà de la Géométrie, je n'ai pas été à même d'examiner de près les figures supérieures, à partir de celle-ci, inclusivement, jusqu'au mur extérieur.

Nous trouvons donc ici l'ensemble des sciences — au

(*a*) *Psaumes*, XC. — *Vulgate : Ps.* LXXXIX.

nombre de sept, suivant l'idée de Florence — nécessaires à l'éducation séculière de l'homme et de la femme. La moyenne des dames et des messieurs respectables ne possèdent généralement de nos jours, en Angleterre, que quelques notions de la dernière de ces sciences ; encore sa prudente application leur est-elle cordialement antipathique. Ils ne sont nullement familiarisés avec la grammaire, la rhétorique, la musique (1), l'astronomie ou la géométrie, sauf s'ils ont pu pêcher par hasard, par-ci par-là, quelque renseignement incomplet ; et non seulement ils ignorent eux-mêmes la logique, ou l'usage de la raison, mais ils sont encore instinctivement hostiles à ses manifestations, chez les autres.

110. Nous allons lire maintenant la série des sciences Divines, en commençant du côté opposé, près de la fenêtre.

Section II

Les sept Sciences Célestes lues de gauche à droite, du coin près de la fenêtre jusqu'au centre du mur.

I. Loi civile. — Civile ou « des citoyens », distincte non seulement de la loi Ecclésiastique, mais aussi de la loi *Locale.* Elle est la Justice éternelle présidant aux relations pacifiques des hommes, par toute la terre ; c'est pourquoi elle tient, de la main gauche, le globe, avec *trois* quartiers blancs, comme étant bien gouvernés.

Elle est aussi la loi de l'éternelle *équité*, non pas celle des *règlements faillibles ;* c'est pourquoi elle tient son épée *horizontalement* (*a*) devant sa poitrine.

(1) *Dans tous ses modes classiques simples et éternels* (éd. de 1901). Une édition de 1903 (New-York) ajoute : *On n'est pas musicien parce qu'on joue du piano ou qu'on admire Mendelssohn.*

(*a*) *Level* signifie à la fois « horizontalement » et « également ».

Elle est à la base de toute autre science divine. Pour connaître quoi que ce soit de Dieu, il faut commencer par être Juste.

Elle est vêtue de rouge, *ce qui, dans ces fresques, exprime toujours la puissance ou le zèle*, mais son visage est très calme, très aimable, gracieux et très beau. Sa chevelure est étroitement nouée et couronnée par le bandeau d'or royal, garni d'ornements en feuilles de fraisier du pur XIII[e] siècle.

A ses pieds, l'empereur Justinien, en bleu, avec une mitre conique (*a*) blanc et or; le visage, de profil, est très beau. Il tient le sceptre impérial de la main droite, les Institutes de la main gauche.

Dans le médaillon, une figure apparemment en détresse, qui réclame justice. (La veuve suppliante de Trajan? (*b*)).

Remarques techniques. — Les trois divisions du globe que la Loi civile tient en main portaient, à l'origine, les inscriptions : ASIA, AFRICA, EUROPE. Le restaurateur a ingénieusement changé AF en AME-RICA. Les visages de la science et de l'empereur sont légèrement retouchés, mais tout le reste est intact.

III. II. LOI CHRÉTIENNE. — Après la justice qui règne sur les hommes vient la justice qui règne sur l'Église du Christ. Ce n'est pas la loi séculière qui est opposée à l'autorité ecclésiastique, mais bien la rude équité de l'humanité à la clairvoyante compassion de la discipline Chrétienne.

Elle est vêtue d'une robe d'or, tombant droit, et d'un manteau blanc, jeté sur les épaules. Elle tient une église de la main gauche, et lève la droite, l'index dressé (pour

(*a*) C'est plutôt une couronne pyramidale.

(*b*) Voir *Divine Comédie* (Purg. chant X).

indiquer la source céleste de toute loi Chrétienne ? ou en signe d'avertissement?) (*a*).

Un voile blanc, dont les plis flottent au vent, lui couvre la tête. Vous ne trouverez rien, dans ces fresques, qui n'ait un sens. Si les cheveux qui s'échappent de la coiffure de la Géométrie révèlent le caractère d'infini qui s'attache aux lignes d'ordre supérieur, ce voile flottant symbolise ici le caractère indéfinissable des fonctions les plus hautes de la justice Chrétienne. De la même manière, son manteau d'or témoigne de la renommée et de l'excellence de cette justice, supérieure à celle que conçoivent les non-chrétiens, tandis que la chute sévère des plis — qui font une sorte de niche triangulaire à la tête du Pape, au-dessous (*b*) —, correspond à l'austérité de la vraie discipline de l'Église et de ses commandements, d'autant plus rigides qu'ils sont plus lumineux.

Au-dessous, le Pape Clément V, en rouge, levant la main, non dans l'attitude de la bénédiction mais, je suppose, dans celle de l'injonction — l'index est seul levé, le médium est légèrement courbé, les deux autres doigts le sont entièrement. Remarquez la position bien horizontale du livre et la position verticale de la clef (*c*).

(*a*) Cette attitude de la main n'est qu'apparente. En y regardant de près, on s'aperçoit qu'elle tenait délicatement une baguette, dont la ligne se prolonge obliquement, à travers la robe, vers la tiare du Pape.

(*b*) Voir le même trait, plus accusé, dans la fresque de droite (*Tour du Berger*, § 119).

(*c*) Clément V (1264-1314) (?), d'après Vasari. On s'attendrait à trouver ici plutôt le premier codificateur du *Corpus Juris Canonici*, Grégoire IX (1227-1241), que l'auteur des constitutions dites « clémentines » qui ne forment que la quatrième partie de ce recueil.

Le Christ, au haut du mur opposé, tient de la même manière la double clef — voir également saint Pierre, à la porte du paradis.

Le pape (en bas, à gauche), lève les deux doigts pour bénir ; il tient la crosse. Sa tiare porte également une triple couronne, plus riche, et sa

Le médaillon m'embarrasse. Il me semble qu'il représente une figure comptant de l'argent (1).

Remarques techniques. — L'ensemble est bien préservé, mais le visage de la Science est retouché. La fausse et bizarre perspective de la tiare du Pape constitue un des exemples les plus curieusement naïfs de l'ignorance de toute vérité purement scientifique, dans la forme, qui caractérisait encore l'art italien.

Le style de l'église est intéressant par son extrême simplicité ; il n'y est question ni de transept, ni de campanile, ni de dôme.

112. III. Théologie pratique (*a*). — Pour acquérir la connaissance de Dieu, il faut commencer par acquérir celle de la Justice Humaine et de la définition des ses éléments par la Loi Chrétienne. La loi, ainsi définie, s'applique d'abord aux rapports qui nous lient aux hommes, ensuite à ceux qui nous lient à Dieu.

« Il faut rendre à César ce qui appartient à César — et à Dieu ce qui appartient à Dieu. » (*b*)

C'est pourquoi nous avons à examiner maintenant deux sciences : l'une traite de nos devoirs envers les hommes, l'autre de nos devoirs envers le Créateur.

Voici la première : nos devoirs envers les hommes. Elle tient un médaillon circulaire, représentant le Christ prêchant sur la montagne, et, de la main droite, elle montre la terre.

chasuble est merveilleuse. C'est qu'ici il domine les puissances de la terre, et joue un rôle plus brillant que celui du maître en droit chrétien.

(1) *C'est probablement un docteur expliquant la loi : Il touche successivement les extrémités de ses doigts.* (*G. C.*)

(*a*) *Théologie spéculative*, d'après Crowe et Cavalcaselle. Le médaillon, le disque et le geste désignant la terre donnent raison à Ruskin.

(*b*) *Matthieu*, XXII, 21.

Le sermon sur la Montagne est parfaitement représenté par la pointe rocheuse, devant le Christ, et par le haut et sombre horizon. Il est curieux de remarquer, au cour de l'examen de toutes ces fresques, combien Simon Memmi a clairement compris, en les lisant, la signification la plus intime des Évangiles.

J'ai appelé cette science Théologie pratique, c'est-à-dire la connaissance de ce que Dieu voudrait que nous fissions, personnellement, dans chaque situation de notre vie sociale : la mise en pratique de Son Évangile. « Que votre lumière luise donc devant les hommes » (*a*).

Elle porte une robe verte, comme celle de la Musique. Sa chevelure est disposée en arc mauresque et ornée d'un diadème de pierres précieuses.

Au-dessous de David (*b*).

Médaillon : Une femme faisant l'aumône.

A ses pieds : Pierre Lombard (*c*).

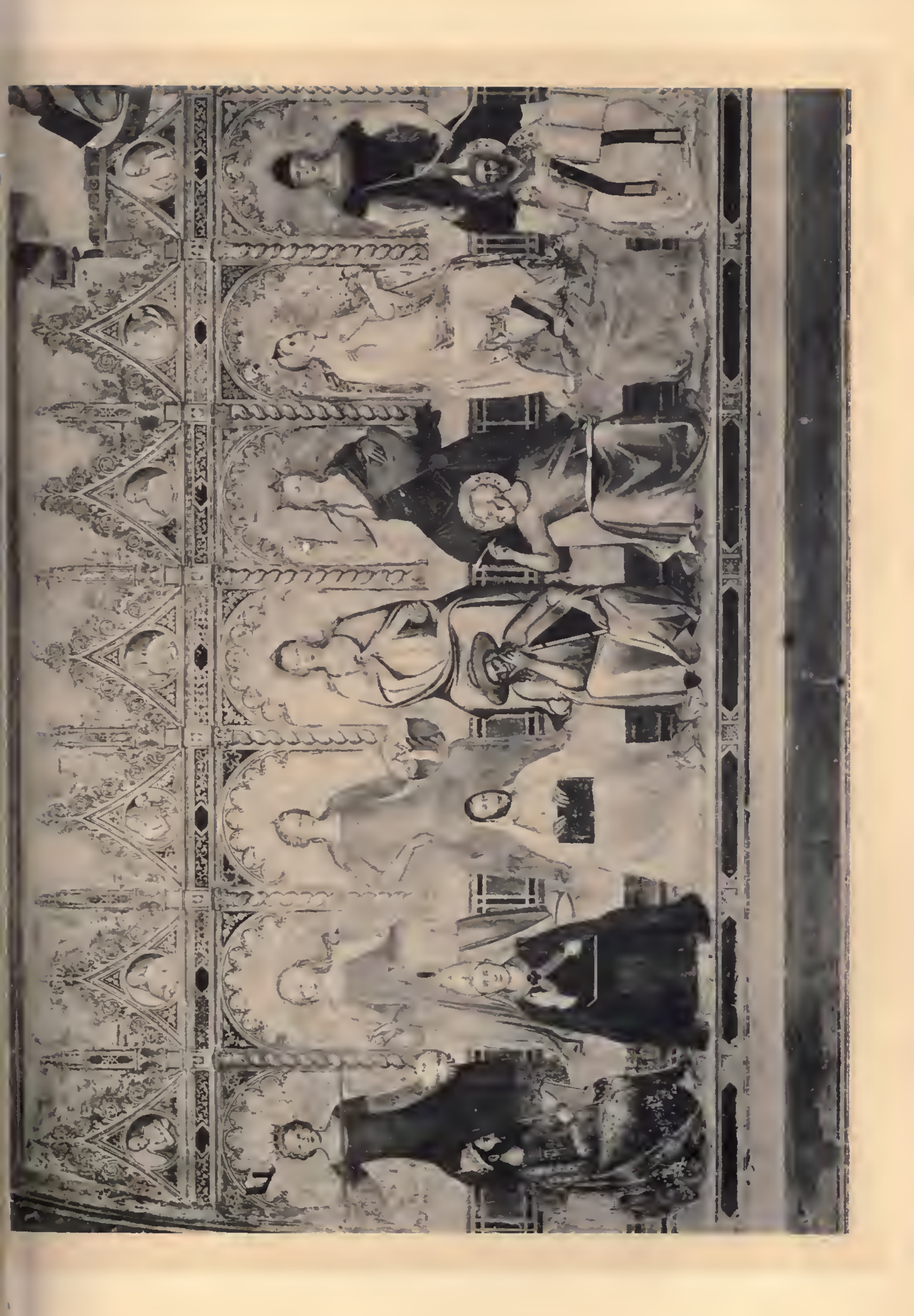
Remarques techniques. — Il est une remarque curieuse à faire : alors que l'instinct de la perspective n'était pas encore assez développé pour permettre à aucun peintre de l'époque de dessiner un pied en raccourci, il leur suggérait pourtant de donner l'impression d'altitude, en élevant l'horizon.

Je n'ai pas examiné les repeints. Les cheveux et le diadème, tout au moins, sont authentiques ; le visage a une

(*a*) *Matthieu*, V, 16.

(*b*) Le *roi* vivant dans l'amour de Dieu.

(*c*) Elu évèque de Paris, en 1159, malgré sa modeste naissance et son origine italienne. Plusieurs anecdotes font allusion aux goûts simples et aux sentiments d'humilité qu'il conserva dans cette haute situation. Il tient, sans doute, en main son *Livre des Sentences*, dans lequel il réunit en un corps de citations l'opinion émise par les Pères de l'Église sur les principaux sujets qui, à son époque, faisaient l'objet de discussions.



expression digne et compatissante et se trouve, en grande partie, sur les anciennes lignes.

113. IV. Théologie dévote (*a*). — Elle rend grâce à Dieu ou, plus exactement, elle lui témoigne les sentiments qu'il désire que nous ayons envers lui, amour ou crainte.

C'est la science ou la méthode de *dévotion* de tous les Chrétiens, comme la Théologie Pratique est leur science ou leur méthode *d'action*.

Elle est vêtue de bleu et de rouge. On peut encore discerner une fine branche noire qu'elle tient de la main gauche ; je ne suis pas certain de sa signification (« Votre houlette me fortifie, votre verge me console » ?) (*b*). L'autre main est ouverte en signe d'admiration, comme celle de l'Astronomie, mais la Dévotion la tient contre sa poitrine. Sa tête a bien le type caractéristique de Memmi ; les yeux sont levés au ciel et elle a les cheveux disposés en arc mauresque.

A ses pieds, Boëce (*c*).

(*a*) *Ou contemplative* (voir *Livre voûté*, p. 125) ; *Théologie*, purement et simplement, d'après Crowe et Cavalcaselle. Ruskin s'écarte ici de Lord Lindsay, qu'il a suivi, jusqu'à présent, dans ses identifications. Il substitue à sa désignation vague de *Théologie spéculative* (que saint Thomas d'Aquin oppose à la *Théologie pratique* et qui englobe toute science sacrée ayant pour but la contemplation de la Divinité), l'appellation mieux définie de *Théologie dévote*. Il intervertit également — d'accord en cela avec Crowe et Cavalcaselle — l'ordre des docteurs proposé par le critique anglais : Boëce précède saint Denys, au lieu de le suivre.

(*b*) *Psaumes*, XXII, 5. Ne pourrait-on donner aux baguettes que tiennent la Théologie contemplative et la Loi chrétienne le sens que saint Denys l'Aréopagite attribue aux baguettes portées par les anges : « Les baguettes qu'ils portent sont une figure de leur royale autorité et de la rectitude avec laquelle ils exécutent toute chose » (*Hiérarchie céleste*, trad. d'Arboy).

(*c*) Et non saint Denys l'Aréopagite (voir plus haut). L'expression douloureuse du visage, éclairé pourtant par une sérénité intime, convient bien au philosophe martyr, conseiller du roi Théodoric (475 ?-526 ?).

Par un sentiment de noble piété, les artistes du XIVe siècle se sont toujours efforcés de rendre justice aux génies de l'antiquité payenne dont les

Le médaillon représente une mère élevant les mains. Enseigne-t-elle à son enfant les premiers éléments de la religion ?

Au-dessous de saint Paul.

Remarques techniques. — Les deux figures sont entièrement authentiques. Le livre noir de Boëce ainsi que le livre rouge de la fresque voisine, sont dignes d'attention. Combien l'objet le plus vulgaire peut devenir intéressant, quand il est bien traité !

114. V. Théologie dogmatique (*a*). — L'homme, après s'être livré à l'action et à l'adoration, éprouve le besoin de préciser, par le dogme, sa pensée restée jusque-là trop vague, trop confuse. J'entends par dogme, l'affirmation, dans des limites bien précises, des choses que l'on doit croire.

Tant d'orgueil et d'extravagance ont souillé la scolastique Chrétienne, naturellement portée vers le dogme, que

œuvres sont parvenues jusqu'à eux — directement ou indirectement (voir les Maîtres des Sciences humaines ; cf. la description du séjour des Sages, dans les Limbes. (*Div. Comédie*). Mais ils l'ont fait avec une ferveur toute particulière lorsqu'ils ont pu deviner chez eux un pressentiment ou une aspiration qui orientât leur pensée vers le christianisme (cf. les types de l'Empereur Trajan, de Virgile, des Sybilles, etc...). Cette tolérance fut même étendue aux pays d'Orient (v. *Devant le Soudan*) et aux philosophes des premiers siècles. C'est ainsi que Boëce, dont la qualité de chrétien peut être contestée, acquit une telle célébrité, par la noblesse de sa conduite et par la pureté de sa pensée, exprimée dans son traité *De Consolatione philosophiæ* (qu'il tient en main), que l'Eglise, sans qu'il soit canonisé, a célébré et célèbre encore son culte (l'auréole imparfaite qui surmonte son chapeau indique sans doute cette demi-sainteté).

Les liens qui rattachent le philosophe à la Science qu'il représente n'échapperont à personne : « Quand des armées camperaient autour de moi, mon cœur n'aurait pas de crainte... J'ai demandé une grâce au Seigneur,... d'habiter dans Sa maison tous les jours de ma vie. » (*Psaumes*, XXVI).

(*a*) *La Foi* tenant un instrument de musique, d'après Crowe et Cavalcaselle. Il est inadmissible que les vertus théologales, déjà représentées dans le haut de la fresque, reparaissent ici. — *Théologie démonstrative*, d'après Lord Lindsay.

cette science doit être tombée, pour ainsi dire, en disgrâce auprès des hommes sensés. Il serait néanmoins difficile d'évaluer trop haut la paix et la sécurité qui ont été données aux humbles par les formules de la foi. Et il est évident que si l'on veut nier toute raison d'être à une chose telle que la théologie, il faut admettre qu'une certaine partie de cette connaissance doit être, sinon exprimée formellement, du moins réduite dans certaines limites d'expression, afin de la préserver des interprétations erronées.

Elle est vêtue de rouge — de nouveau le signe de la puissance —, couronnée d'une triple (1) couronne noire (jadis dorée ?), emblème de la Trinité. Elle tient, de la main gauche, un crible pour vanner le grain, de l'autre elle montre le ciel : « Éprouvez tout — soyez certain que tout ce qui est bon vient de Dieu. » *(a)*

A ses pieds, Denys l'Aréopagite taillant sa plume ! Mais je doute de l'interprétation que Lord Lindsay donne de cette figure dont l'action est singulièrement vulgaire et insignifiante (*b*). Cela pourrait vouloir dire qu'un théo-

(1) *Trilobée mieux que triple, qui indiquerait la tiare papale. Je pense que le contour était noir.* — G. C.

(*a*) I *Thess.*. V, 21 : Eprouvez tout, et approuvez tout ce qui est bon (de Soie). Les mots : *or of God* qu'ajoute l'*Authorised version* ont disparu dans la *Revised version*.

(*b*) Il y a ici une confusion : Lord Lindsay prête cette action, non à saint Denys l'Aréopagite (qu'il place aux pieds de la Théologie Contemplative), mais à saint Jean Damascène que — d'accord avec Ruskin — il place sous la Théologie mystique.

L'ordre croissant de sainteté, de l'empereur Justinien jusqu'à saint Augustin, exige que saint Denys et saint Jean Damascène soient placés après les docteurs et après Boëce ; cet ordre exigerait aussi que le disciple moins ancien — saint Jean de Damas (VIIIe siècle) —, suivît le maître et le martyr. (Il ne faut pas oublier qu'on confondait le glorieux disciple de saint Paul avec l'évêque de Paris.) D'autre part, la présence de l'auteur de la *Hiérarchie céleste* serait mieux justifiée sous la Théologie mystique que sous la Théo-

logien méditatif est essentiellement un écrivain, non un prédicateur.

Dans le médaillon, une figure de femme, les mains sur la poitrine (1).

Le tout, au-dessous de saint Marc.

Remarques techniques. — Je n'ai pas examiné la figure supérieure. Le saint Denys est presque entièrement intact et le livre rouge est un excellent exemple de peinture à fresque.

115. VI. Théologie mystique (2). — C'est la science monastique parvenant, au delà du dogme, à une nouvelle révélation, en s'élevant à un état d'âme supérieur.

Elle porte une robe blanche, la main gauche gantée (je ne sais pas pourquoi (3)) tenant le calice. Son voile de nonne est serré sous son menton ; sa chevelure est étroitement retenue, comme celle de la Grammaire, en

logie dogmatique, qui semble inspirer davantage le dernier des Pères grecs, l'auteur des *Quatre Livres de la Foi Orthodoxe.*

Quoi qu'il en soit, le choix de saint Denys l'Aréopagite — ou, si l'on préfère, du « pseudo-Denys l'Aréopagite » — comme représentant de la Théologie dogmatique tempère singulièrement le caractère de cette science. On retrouve en effet, chez le converti de saint Paul — comme chez Boëce —, la pureté du mystique chrétien alliée au charme du philosophe payen, l'aspiration ardente et exclusive portée vers Dieu par un vol d'anges lumineux, et — dans le domaine moral — l'adoration du bien sans le mépris du mal : « Celui qui se précipite dans les dérèglements, aspirant à une vie qui le charme, n'est pas totalement déchu du bien, puisqu'il a un désir, le désir de la vie, d'une vie qui lui sourit » (*Des Noms divins*, IV, 207, trad. d'Arboy).

(1) *La main droite sur la poitrine, la gauche tenant la ceinture.* — G. C.

(2) *« La Foi » d'après la critique superficielle des guides* (*a*).

(3) *Je crois que l'on peut retrouver la trace d'une aile de faucon, au-dessus de la main.* — G. C.

Bien, mais alors pourquoi ? Les moines ne chassent pas à l'oiseau. Cela se rapporte-t-il à la vue perçante du faucon ou à son essor — ou bien est-ce le faucon égyptien, emblème d'immortalité ? [N. de Ruskin] (*b*).

(*a*) *L'Espérance*, d'après Crowe et Cavalcaselle (voir note (*a*), p. 162).

(*b*) Quel que soit l'objet qu'elle tient, la science ne protège-t-elle pas sa main bénie ? Et ce gant n'a-t-il pas la même signification que celui que portent les évêques ?

signe de la vie monastique qu'elle doit nécessairement mener. Tous les états de la vie mystique impliquent, en effet, le renoncement à la plupart des choses permiscs dans le monde matériel de l'action.

Il n'est pas possible de nier ce fait, aussi général que les maux qui sont sortis de sa mauvaise compréhension. Ceux-ci ont été surtout provoqués par des personnes qui prétendaient à tort mener la vie monastique, alors qu'elles n'avaient aucune disposition pour le faire. Mais l'orgueil de personnes vraiment nobles, qui ont pensé être plus agréables à Dieu en se faisant sibylles ou sorcières qu'en devenant d'utiles femmes de ménage, a produit encore plus de lamentables erreurs.

L'effort le plus sincère est toujours mélangé de quelque orgueil. L'ornement écarlate, en forme de corne, que cette figure et la Théologie Contemplative portent sur le front, pourrait peut-être indiquer cela.

Au-dessous de saint Jean (*a*).

Le médaillon est inintelligible pour moi : Une femme posant les mains sur les épaules de deux petites figures (1).

Remarques techniques. — Les plis étroits sont mieux conservés dans sa robe blanche que dans n'importe quelle autre draperie repeinte. Il est curieux de constater que la grande division de la draperie a toujours été plus ou moins comprise comme exprimant la vie spirituelle, depuis les plis délicats du péplum d'Athéné jusqu'aux

(*a*) Quoique la correspondance entre les figures du dessus et celles du dessous, déjà malaisée à établir sous les Prophètes, cesse d'exister sous les quatre Evangélistes, pourtant la Mystique ne semble pas pouvoir être mieux placée que sous les pieds du voyant de l'Apocalypse.

(1) *Non, tendant les bras vers elles.* — G. C. (*a.*)

(*a*) C'est une vision : la voyante aperçoit deux têtes.

plissés des robes blanches des prêtres modernes. La largeur des plis des draperies du Titien indique plutôt, au contraire, la puissance physique. La relation existant entre ces deux modes de composition fut perdue par Michel-Ange, qui crut représenter la puissance spirituelle en donnant à la chair des proportions colossales.

Le reste de la figure ne présente aucun intérêt, l'esprit de Memmi étant plutôt intellectuel que mystique (*a*).

116. VII. Théologie polémique (1).

Qui s'avance « en vainqueur pour remporter la victoire ? » (*b*)

« Car nous combattons, non pas contre la chair et le sang, etc... » (*c*)

Elle est vêtue de rouge, en signe de puissance, mais sans armure, car elle est par elle-même invulnérable. Elle porte, en guise de casque, un petit bonnet rouge, avec une croix comme cimier. Elle tient un arc de la main gauche, et, de la main droite, une longue flèche.

(*a*) Cette affirmation a lieu de nous surprendre, surtout après l'analyse de la fresque de droite.

A ses pieds, suivant Ruskin, saint Jean de Damas.

L'artiste siennois donne à cette figure — ainsi qu'à saint Denys — une action d'apparence vulgaire. L'usage de la plume semble seul préoccuper ces saints docteurs ! Pourtant — si nous négligeons l'anachronisme, sans importance — et si nous regardons avec plus d'attention l'expression volontaire et réfléchie de ces deux têtes, elles nous laisseront une impression profonde. Voyez le mouvement de la bouche de saint Denys, tandis qu'il fixe l'extrémité de sa plume : elle murmure déjà les paroles que cette main passionnée va tracer, qu'elle sera contrainte de tracer, en dépit des obstacles et des indécisions qui tendent à faire dévier les phrases et à fausser le sens des mots. Suivez le regard de saint Jean : il ne s'arrête pas sur son couteau, il erre ailleurs... sur ses pensées.

(1) *Fautivement appelée « Charité » dans les guides.*

[Toujours d'après Crowe et Cavalcaselle.]

(*b*) *Apocal.*, VI, 2.

(*c*) « ... mais contre les princes des ténèbres de ce siècle, contre les esprits malins qui sont dans l'air » (*Ephés.*, VI, 12).

Elle symbolise, en partie, la Logique Agressive. Comparez la position des épaules et des bras dans les deux figures (*a*).

Elle est placée en dernier lieu parmi les sciences Divines non parce qu'elle représente leur plus grande puissance, mais parce que c'est en dernier lieu seulement qu'on doit l'acquérir. Il faut connaître toutes les autres sciences avant de partir pour la bataille.

Aujourd'hui, la Chrétienté moderne suit le principe inverse : elle part en guerre, avant de *rien* connaître. L'une des causes de ce vice, le prince des vices, provient de ce qu'on croit vulgairement que la vérité peut jaillir de la discussion ! La vérité s'acquiert, dans tout département de l'activité humaine, non par la discussion, mais bien par le travail et par l'observation. Et, lorsque vous tenez bien une vérité pour certaine, deux autres en germeront, à la gracieuse manière de cotylédons (c'est, comme nous l'avons déjà fait remarquer, la signification exprimée par la branche que la Logique tient dans la main droite). C'est seulement après vous être avancé assez sûrement et assez loin dans la voie de la vérité que vous serez digne de combattre pour elle et qu'il sera de votre devoir de combattre (1) — ou de mourir — pour elle. Mais ne la discutez plus jamais.

Il y a toutefois une autre raison de mettre la Théologie Polémique à côté de la Mystique. Ce n'est qu'après avoir

(*a*) C'est-à-dire dans la dernière science sacrée et dans la troisième science profane.

(1) *Je ne veux pas surcharger cette lettre par une apologie des Guerres Saintes, soit défensives, comme celle qui fut livrée pour le* Covenant *écossais, soit offensives, comme celle qu'entreprirent les Arabes sous les quatre grands Califes. Cette phrase est, je crois, la seule dans laquelle je donne mon opinion sur ce sujet.*

cultivé la mystique que l'on devient à même de reconnaître ce que saint Paul appelle « la méchanceté spirituelle occupant un rang céleste (1) » et que l'on peut distinguer vraiment les ennemis de Dieu et des hommes.

117. A ses pieds, saint Augustin vous montre, par son attitude, que la meilleure méthode de controverse est d'être parfaitement ferme, parfaitement affable (*b*).

Il faut distinguer, en effet, la controverse de la réprimande. L'affirmation de la vérité doit toujours être aimable ; le blâme de l'erreur volontaire peut être... tout à fait le contraire. Le sermon du Christ sur la Montagne est plein de théologie polémique, pourtant le ton en est tout à fait bienveillant : « Vous avez entendu dire qu'il a été dit — mais *je* vous dis » — « Et si vous ne saluez que vos frères, que faites-vous de plus que les autres ? » et autres phrases semblables (*c*). Mais Son : « Vous, fous et aveugles, car qui est plus grand... (*d*) » n'est plus simplement l'exposé de l'erreur, mais le blâme de l'avarice qui la favorise.

Les deux figures sont au-dessous du trône de saint Thomas et à côté de l'Arithmétique, la dernière des sciences terrestres.

(1) *Traduit intentionnellement, avec une lâcheté voulue par « élevé » dans la Bible Anglicane* (*a*).

(*a*) V. plus haut, § 90. La Bible française (Osterwald) dit : « qui sont dans l'air. » La *Revised Version* de 1885, en usage dans les Universités d'Oxford et de Cambridge, donne la traduction exacte : *the spiritual host of wickedness in high places* (*Eph.* VI, 12). Le même sens se retrouve dans la *Vulgate*.

(*b*) Manichéen converti, le premier docteur de l'Église latine (354-430) combattit avec ardeur les doctrines qu'il avait pratiquées (voir : *Contre Fauste*). Il lutta également contre les ariens (voir : *Sur la Trinité*). Cf. cette figure avec le saint Augustin de Ghirlandajo, à l'église d'Ognisanti.

(*c*) *Matthieu*, V, 21 et 22, 47.

(*d*) « ... ou l'or, ou le temple qui rend cet or sacré » (*Mat.*, XXIII, 17).

Dans le médaillon, un soldat ne présentant guère d'intérêt.

Remarques techniques. — Cette figure est très bien conservée et très belle. Remarquez les bandelettes rouges de saint Augustin, qui le rattachent au rouge vif de la figure supérieure, et comparez ce procédé à celui qui consiste à disposer en niche la robe de la Loi canonique, au-dessus du pape. Ce sont deux moyens artistiques différents pour atteindre le même but : l'unité de composition (*a*).

Mais il est temps de déjeuner, mes amis ; n'oubliez pas que vous avez encore des emplettes à faire.

(*a*) Dans la série des *Sciences sacrées*, ce procédé réapparaît encore. Le bleu du bas de la robe de la Loi Civile s'allie à celui du manteau de Justinien, et le galon d'or, qui termine les broderies, se prolonge par la bandelette entourant le cou de l'empereur. Les bandes d'or qui se croisent sur la poitrine du Pape répondent à la robe dorée de la Loi Canonique.

Dans la série des *Sciences profanes*, on peut remarquer que la couleur de la toge de Cicéron se retrouve à la ceinture de la Rhétorique et que le blanc de la barbe d'Aristote répond à la robe de la Logique. Le brun de l'enclume et de l'orgue unit également Tubal-Caïn à la Musique ; enfin, Euclide porte au cou un galon d'or qui prolonge le bord de la robe de la Géométrie (elle aussi, en blanc et or — ceinture —).

SIXIÈME MATIN

LA TOUR DU BERGER

118. Je suis obligé d'interrompre mon étude de la Chapelle Espagnole pour donner les notes suivantes sur les sculptures du campanile de Giotto. J'ai deux raisons pour cela : tout d'abord, j'apprends qu'une analyse fautive de ces sculptures est en cours de publication, et ensuite je ne puis pas terminer mon étude de la Chapelle Espagnole avant que M. Caird, l'un de mes bons collaborateurs d'Oxford, ait achevé certaines recherches qu'il a entreprises pour moi sur les données historiques relatives à ces fresques.

J'avais écrit mon analyse du quatrième mur dans l'idée que la figure de saint Dominique se trouvait répétée dans chaque scène qui y était représentée. M. Caird me suggéra le premier — et m'a déjà fait valoir de bons arguments en faveur de cette thèse (1) — qu'on a voulu

(1) *Voilà ce qu'il m'écrivait à la date du 11 novembre dernier : « Les trois prédicateurs sont certainement différents. Le premier est Dominique ; le deuxième, Pierre martyr, que j'ai identifié d'après son martyre sur le mur voisin ; et le troisième, Thomas d'Aquin. «* (*a*)

(*a*) Il s'agit, sans doute, des trois dominicains du bas, désignés de gauche à droite.

Il y a, en tout, cinq dominicains dans la fresque. L'un d'eux, le confesseur assis sur un siège gothique, n'a pas d'auréole : il représente probablement l'ordre, dans cette manifestation spéciale de son activité. Saint Pierre martyr et saint Tho-

représenter une personne différente dans chaque moine prêcheur qui figure dans les diverses scènes. J'ai appris également que j'avais commis plusieurs fautes de négligence dans ma description de la fresque des Sciences (1). Enfin, un autre de mes jeunes collaborateurs, M. Charles F. Murray — dont la collaboration m'est, il est vrai, donnée plutôt sous forme d'antagonisme — m'apprend qu'on a fait dernièrement plusieurs découvertes critiques, dues en partie à lui-même, en partie à de laborieux Allemands, concernant l'authenticité de telle et telle œuvre, qui réclameront mon attention. Il m'affirme, notamment, que le tableau des Offices, dont j'acceptais l'attribution ordinaire à Giotto, est certainement de Lorenzo Monaco. Cela peut être vrai, sans que ce que j'ai écrit, au sujet de la prédelle, perde le moins du monde sa valeur pour vous, et sans que — si vous y pensez bien — cela doive diminuer en rien votre confiance dans ce que je vous dis de Giotto, en général.

Il est un mode de connaissance de la peinture qui appartient à l'artiste, un autre qui appartient à l'archéologue et au marchand de tableaux. Ce dernier, surtout ingénieux, repose sur une connaissance très sûre et très étendue de la toile, de la couleur et des trucs de métier, et n'implique pas forcément une compétence quelconque au sujet des qualités esthétiques proprement dites.

mas — qui peuvent être identifiés à l'aide des figures qui les représentent dans le Paradis (saint Pierre, le troisième du deuxième rang inférieur ; saint Thomas, le dernier du groupe supérieur) — témoignent de l'activité principale des frères prêcheurs. Enfin, les deux saint Dominique, l'un envoyant les chiens contre les hérétiques, l'autre envoyant les âmes au Paradis (ils ont tous deux la même barbe, le même geste, et s'identifient avec le saint Dominique du Paradis — à l'avant-dernier rang du groupe supérieur, tenant un lis —) incarnent l'action combative et salvatrice de l'ordre. Le premier pasteur garantit ses ouailles des attaques du Monde, le deuxième les fait entrer au bercail de Dieu.

(1) *Corrigées dans la deuxième édition* [notes signées G. C.]

Il y a peu de bons experts, dans les grandes villes d'Europe, dont l'opinion — si vous pouviez en être informé — ne soit pas plus digne de foi que la mienne, sur des points d'actuelle authenticité. Mais ils peuvent seulement vous dire si la peinture doit être attribuée à tel ou tel maître, sans être, le moins du monde, à même de vous apprendre à quoi le maître ou son œuvre sont bons.

C'est ainsi qu'il m'est arrivé de prendre des aquarelles de Varley et de Cousins pour des études de la jeunesse de Turner ; les experts m'ont donc prouvé qu'ils étaient plus compétents que moi, en ce qui concerne l'authenticité de ces aquarelles. Malgré cela, ils ne connaissent pas aussi bien que moi Turner et la valeur de son œuvre. C'est encore ainsi que vous pouvez me prendre en faute, à différentes reprises, dans l'étude, encore bien plus confuse, des écoles Giottesques primitives, quant à l'authenticité de telle ou telle œuvre ; mais vous trouverez — et je le dis avec bien plus de chagrin que d'orgueil — que je suis tout simplement la seule personne qui puisse, actuellement, vous dire sa réelle valeur. Vous trouverez que, chaque fois que je vous dis de regarder une peinture, cela en vaut la peine, et que, chaque fois que je vous parle du caractère d'un peintre, c'est bien de *son* caractère, discerné fidèlement par moi, en dépit de toute fausse attribution d'œuvres qui pourraient témoigner du même caractère. Lorsque je pris du Cousins pour du Turner, je regardais un coin de ciel traité avec une subtilité essentiellement « Turneresque », que l'expert n'avait même pas soupçonnée, mais qu'un autre artiste pouvait peut-être, un jour, parvenir à égaler ; tandis que l'expert ne s'attachait qu'à la qualité du papier Whatman que Cousins employait, et que Turner n'employait pas.

119. Je ne veux pas, en attendant, vous laisser entièrement sans guide, quant au sujet général de la quatrième fresque de la Chapelle Espagnole — le Pèlerinage de Florence (*a*). — En voici, brièvement, l'itinéraire :

A droite, dans l'angle du bas, saint Dominique prêche au groupe des Infidèles (*b*). Dans le groupe voisin, vers

(*a*) *The Pilgrim's Progress*, allusion à la célèbre allégorie de Bunyan.

On pourrait également l'intituler l'*Autorité et le Gouvernement de l'État et de l'Église*, ou encore la *Mission de l'Ordre des Dominicains* : comment il lutte contre le Paganisme et l'Hérésie pour attirer de nouveaux fidèles dans le giron de l'Eglise (dans le bas), comment il lutte contre le vice et les péchés pour sauver les âmes et les introduire dans la félicité éternelle du Paradis (dans le haut).

C'est la fresque de l'action, opposée à celle de la pensée (mur de gauche).

La félicité éternelle — la contemplation joyeuse de la divinité — est seule indiquée ; les peines éternelles ne figurent pas ici ; le haut de la fresque est un jugement dernier sans enfer. La mission de l'Ordre n'est pas de punir mais de sauver ; tous ses efforts convergent vers ce but suprême ; prêches, persécutions, confession, absolution, n'ont qu'un mobile, n'ont qu'une justification : le salut et la joie inaltérable que les bienheureux puisent dans la vision de l'objet de leur amour. La foi seule justifie la guerre.

La fresque se meut de droite à gauche, de l'incrédulité à l'Église, du Monde à Dieu. Les frères se font « pêcheurs d'hommes », tendent leur filet et en ramènent le contenu aux pieds du Pape, si ce sont des ouailles, aux pieds de Dieu, si ce sont des âmes. Ne regardez jamais le saint Dominique persécuteur du bas, sans porter les yeux sur le saint Dominique sauveur du haut ; et ne blâmez jamais le fanatisme, sans songer à l'amour désintéressé qu'il cache parfois.

Au-dessus, dans le pendentif, la *barque de Pierre* (voir *Livre voûté*, § 84). Ce même rapprochement existe dans Dante. Parlant de saint Dominique, l'âme de saint Thomas d'Aquin s'exprime ainsi : « Pense maintenant quel fut celui qu'on jugea digne d'être son compagnon, pour aider Pierre à conduire sa barque sur la haute mer, droit à son but » (*Paradis*, XI).

(*b*) C'est saint Thomas, comme nous l'avons vu plus haut. Comme auteur de la *Somme de Théologie*, il trône sur la fresque du mur opposé, mais comme disciple de saint Dominique, comme auteur de la *Somme contre les Gentils*, il joue ici ce rôle secondaire.

Le livre qu'il tient en main est sans doute le *Nouveau Testament* — je n'ai pu déchiffrer qu'un mot : « Jésus », mais les rayons qui en émanent révèlent son origine divine. Saint Thomas n'argumente pas, son geste dit : « Lisez-le ». Il oppose la vraie Loi des chrétiens aux fausses lois des payens ; il oppose le Livre, qu'il porte ouvert devant lui, aux livres que tiennent plusieurs assistants (fermés sous leur manteau).

L'un d'eux — un persan (?) — déchire le sien, avant de se convertir. Deux autres — convertis d'Averroès ou du Judaïsme, contre lesquels luttait l'Ordre

la gauche, il (ou quelqu'un qui lui ressemble beaucoup) prêche aux Hérétiques (*a*). Les Hérétiques se montrant endurcis, il envoie ses chiens contre eux, comme contre les plus nuisibles des loups (*b*) ; ceux-ci étant repoussés, les ouailles sauvées sont réunies aux pieds du Pape.

naissant (?) — sont à genoux devant le saint, dans les deux attitudes de la prière — mains jointes et bras croisés. D'autres hésitent, réfléchissent ou restent endurcis. Les effets de la parole du prêcheur vont en diminuant, au fur et à mesure qu'on s'en éloigne.

Ce fragment fournit encore d'excellents arguments à la thèse suivant laquelle la voûte et le haut du mur de gauche sont dus à des peintres d'une autre école. Il y a bien certaines analogies de costumes à relever entre ce groupe et le groupe des Gentils, dans la Pentecôte. Mais le peintre Giottesque a essayé, en vain, de rompre l'uniformité des types, tandis que le maître siennois y a parfaitement réussi — remarquez le contraste des deux profils, au fond. C'est un des caractères qui séparent le plus profondément les deux écoles. (Voir les fresques de Taddeo di Bartolo au Palais Public de Sienne.)

(*a*) C'est saint Pierre Martyr ou saint Pierre le Nouveau. Il était tout désigné pour lutter contre l'hérésie. Ses parents étaient cathares ; il fut spécialement chargé de combattre cette hérésie en Lombardie et dans le Milanais, et il mourut victime de la haine de ses adversaires (en 1252. — Voir la *Légende dorée*, p. 240).

Son attitude est toute différente de celle de saint Thomas : il ne révèle pas la loi, il argumente au sujet de son interprétation. Il réfute avec calme, en comptant sur ses doigts, les arguments de ses adversaires. Ceux-ci gesticulent avec vivacité (voir le passage relatif à l'Eloquence dans la *Porte Étroite*, § 95). Comme dans toute assemblée tumultueuse, ce sont les violents qui se rapprochent de l'orateur et les indécis qui se tiennent à l'écart — c'est le mouvement inverse de celui qu'indique le sujet précédent.

Le contraste entre l'attitude favorable des payens et l'attitude hostile des hérétiques est accentué, comme dans la relation des sermons du Christ devant les Gentils et devant les Pharisiens.

Le fond est recouvert d'une couleur jaune. Il est impossible de se figurer ce qu'il représentait.

(*b*) Les chiens sont d'autant plus nombreux et victorieux qu'ils se trouvent plus près de leur maître. Il y a deux races distinctes : l'une à longs poils, l'autre à poils ras, au museau plus allongé ; ces deux races sont représentées aux pieds du Pape. Tous ces chiens sont blancs, marqués de taches noires, comme l'habit de l'ordre (*canes dominici*).

Il est heureux que ce symbolisme naïf nous masque la cruelle réalité des persécutions religieuses. Quoique saint Dominique de Guzman n'ait pris aucune part à la croisade contre les Albigeois, et que sa campagne pacifique — restée d'ailleurs sans résultat — ne puisse être confondue avec

J'ai copié la tête du petit mouton, au centre, très pieux mais légèrement faible d'esprit, pour la comparer avec celle de mes rudes moutons du Cumberland qui n'ont pas traversé d'aussi graves épreuves. Tout le groupe avec le Pape, au-dessus (la fenêtre du Dôme fait une niche à sa mitre et en accroît la richesse décorative), forme un fragment d'un dessin exquis.

L'Église étant ainsi pacifiée, est représentée dans sa gloire mondaine, sous l'autorité de ses Chefs Spirituels et Temporels. Le Pape a à sa droite, dans l'ordre et en descendant, le Cardinal et l'Évêque ; l'Empereur a, à sa gauche, dans l'ordre et en descendant, le Roi et le Baron ; le groupe ecclésiastique de l'Église se trouve à gauche, et le groupe laïc — composé surtout de poètes et d'artistes — à droite (*a*).

l'expédition de Simon de Monfort, la part que prit son ordre à l'organisation de l'Inquisition nous empêche souvent d'apprécier à leur valeur sa charité, son ascétisme et son zèle infatigable. L'influence de sa légende sur l'art italien a d'ailleurs été faible, relativement à celle de la légende franciscaine ; mais plusieurs frères de son ordre — tels que saint Pierre martyr et saint Thomas (que le peintre lui associe ici) —, grâce à leur caractère doux et évangélique, exercèrent une action considérable sur l'imagination des artistes du XIVe siècle. Ces fresques ne sont pas dédiées uniquement au saint espagnol, elles le sont aussi à ses disciples italiens.

Fra Angelico, dominicain lui-même, contribuera à adoucir la figure du fondateur de son ordre (voir : Couvent de Saint-Marc).

(*a*) Tout le groupe se détache sur la cathédrale, Santa Maria del Fiore, réprésentée, suivant Vasari, d'après un modèle d'Arnolfo. C'est, suivant Burckhardt, « la reproduction d'un des projets de 1360 (de Talenti peut-être), avant la résolution qui a été prise plus tard d'abaisser la nef centrale et de l'éclairer par des fenêtres rondes ». Vous pouvez juger combien cette résolution a été malheureuse.

Le campanile apparaît derrière le dôme et non à droite de l'entrée. Comme sa construction commença dès 1334, est que l'exécution de ces peintures est, en tout cas, postérieure à cette date, il faut attribuer ce déplacement aux nécessités de la décoration : il était impossible de représenter la tour de Giotto, dans son emplacement actuel, au milieu de la fresque.

Le campanile a déjà son revêtement de marbres multicolores, l'église, au contraire, est d'une teinte rose, uniforme.

Le pape, en habits pontificaux, — remarquez les reflets de sa belle chasuble

Mais l'Église, ainsi sauvée, s'adonne néanmoins aux vanités et aux tentations de ce monde ; nous voyons ses saints, oublieux de leur devoir, se livrer à la joie ; leurs enfants

aubergine — tient la crosse d'une main et lève l'autre dans un geste de bénédiction (v. *Porte Etroite*, note (*b*), p. 158). Vasari veut y voir Benoît XI, pape dominicain élu en 1303, successeur immédiat de Boniface VIII; mais c'est, avant tout, le successeur de Pierre, le pasteur du troupeau, le bon chef spirituel.

On ne pouvait plus comprendre au XVIe siècle ce plan de noble politique que comme une collection de portraits de personnes en vue. L'auteur de cette fresque, au contraire, se dégage totalement des contingences historiques ; il donne encore au Pape le trône le plus élevé, devant la fenêtre gothique qui enrichit sa tiare.

L'empereur (Henri IV ? — on croirait plus volontiers Henri VII —) est assis plus bas, et *à côté* de la fenêtre voisine. Il tient le globe d'une main et le glaive de l'autre, et porte une triple couronne. Son manteau jaune est repeint. On distingue vaguement autour de la tête du Pape, nettement autour de celle de l'empereur, les traces d'une auréole. Benoît XI a bien été béatifié, mais l'empereur ? Cette auréole indiquerait-elle la nature divine de leur mission?

Le Cardinal (le dominicain Albertinelli da Prato ?) porte le manteau rouge sur l'habit de son ordre ; ses mains sont dégantées (comme moine).

L'évêque (Angiolo Acciauoli, évêque de Florence ?) porte la mitre blanche et le bâton pastoral.

Le roi (Philippe le Bel ?) tient le sceptre (et non le glaive) et le globe, mais d'un geste différent de celui de l'empereur, sans laisser ses mains reposer sur ses genoux. Sa couronne est simple.

Le baron (le comte Guido ?) tient un glaive, moins long que celui de l'empereur ; la position de sa main est moins hiératique, plus vivante (l'index est passé au-dessus de la garde). De la main gauche appuyée sur sa cuisse, il tient le gant qui couvrait sa main droite ; celle-ci doit être nue, pour mieux serrer la poignée du glaive, prêt à frapper : l'arme, ici, n'est plus un emblème. Sa belle tête noire est ceinte du bandeau.

Dans le groupe des laïcs (devant les puissances temporelles), Vasari veut reconnaître Cimabue (devant le roi, la tête coiffée d'un capuchon), l'architecte di Lapo, Pétrarque (devant le baron, tenant un livre) et Laure (à genoux dans le groupe des femmes, une petite flamme sur la poitrine). Quoique ces identifications soient plus admissibles et moins choquantes que celles qu'il indique dans la rangée supérieure, il ne faudrait, en tous cas, les adopter qu'avec cette restriction qu'elles n'impliquent nullement que l'artiste ait travaillé d'après nature ou se soit proposé d'exécuter des portraits ressemblants. Il a traité de la même manière les vivants et les morts, les absents et les présents ; son seul but était de répésenter l'élite de la société laïque, consacrant son génie, son intelligence et sa force à embellir et à soutenir l'Église, tandis que les vaincus et les faibles trouvent en elle un refuge et un abri. Il a donc fait figurer, dans le premier groupe, debout, des peintres, des architectes, des poètes, des légistes, des hommes d'armes et, dans le deuxième, à genoux, des mendiants et des femmes. Il n'a jamais oublié la signification

dansent devant eux (ce sont les sept Péchés Mortels, d'après certains commentateurs). Les plus sages d'entre eux confessent leurs péchés à un autre esprit de saint Dominique (*a*). Après avoir reçu l'absolution, ils rede-

abstraite de chacun de ces personnages pour fixer son attention sur le type concret représenté. Dans ces conditions, toute identification est fortuite, et sans grande importance.

Parmi les clercs, les trois groupes d'ordres qui se sont développés au cours du XII[e] et du XIII[e] siècle se trouvent représentés. Ce sont évidemment les ordres mendiants, dominicains et franciscains (en brun ou en noir), qui dominent. Il y a également un certain nombre de chartreux (en blanc) et d'autres moines soumis à la règle contemplative, soit de saint Benoît, soit de saint Augustin. Enfin, les ordres mi-monastiques, mi-militaires fondés, à l'origine, pour soigner et secourir les pèlerins se rendant en Terre Sainte, sont représentés par deux frères Joannites ou Hospitaliers — chevaliers de Rhodes — (portant la croix sur la poitrine et sur l'épaule). Tout à fait à gauche, un groupe d'ermites, des frères servants et des nonnes (dominicaines).

Le clergé séculier est à peine représenté. (Remarquez la broderie qui orne le manteau de l'évêque, à droite).

(*a*) A droite, au-dessus des payens et des hérétiques ; tandis qu'à gauche le Paradis se trouve au-dessus de l'Église. Il y a corrélation de cause à effet entre les sujets du dessous et les sujets correspondants du dessus de la fresque ; l'hérésie et le paganisme conduisent au péché, comme l'Église conduit au Salut. (Cf. les relations établies, dans le *Livre voûté*, entre les sujets des pendentifs et ceux des murs et, dans la *Porte étroite*, entre les figures des prophètes, les médaillons et les Sciences.)

Le confesseur joue ici le même rôle que saint Pierre Martyr et que saint Thomas, dans les groupes inférieurs. Saint Dominique sauveur et saint Dominique persécuteur forment deux sujets centraux intermédiaires entre le côté de l'ombre, à droite, et le côté de la lumière, à gauche.

La signification de ce groupe, représentant la joie de vivre et les péchés auxquels elle expose les fidèles, est confirmée par la comparaison des quatre figures assises : la joueuse de viole couronnée de fleurs (la musique profane ?), le noble chevalier, un faucon sur le poing, la noble dame, un roquet sur les genoux, le penseur, la main au menton (la poésie ou la philosophie profane ?), avec les figures qui représentent les plaisirs de la vie dans le *Triomphe de la Mort* du Campo Santo de Pise exécuté, vers la même époque, par des peintres de la même école. On retrouve, dans cette dernière fresque, deux chevaliers, un faucon sur le poing — la passion de la chasse, — la dame au roquet, dans cette même attitude de dédaigneuse nonchalance — deux sensualités et deux paresses qui se comprennent..... encore aujourd'hui —, et la musicienne, — elle joue, cette fois, de la cithare mais un musicien joue de la viole à droite. Que ce soit le plectre ou l'archet qui la frappe, la corde n'en vibre pas moins à l'unisson de nos nerfs sensibles ; ces instruments s'opposent aux instruments à vent, toujours expressifs non d'une passion humaine, mais d'une aspiration mystique — comme

viennent comme de petits enfants, et entrent, la main dans la main, par la porte du Paradis Éternel, couronnés

l'orgue de la Musique, dans la fresque de droite — ou d'un sentiment pastoral ou champêtre — comme la musette du jeune musicien qui fait danser les enfants, ou la trompe de Jubal, dans les bas-reliefs de la *Tour du berger*.

Il est inutile de trop préciser le symbolisme des scènes d'enfants qui se rattachent à ce groupe principal. Pourtant une distinction s'impose, dès l'abord, entre le joueur de musette et les deux jeunes garçons qui se trouvent à côté de lui, d'une part, et, d'autre part, les danseuses et les enfants faisant l'école buissonnière. Par leur taille, proportionnée à celle des personnages assis, les premiers semblent se rattacher à la réalité pittoresque de la scène tandis que les enfants prennent un caractère d'autant plus allégorique que leur petite taille les affranchit davantage de cette réalité. Sans y voir les sept péchés mortels — ce qui semble une interprétation bien sévère, et rendrait inexplicable la présence de la joueuse de tambourin et de la petite fille, à gauche — on peut les considérer comme les âmes des heureux de ce monde, de tous ceux que leur puissance matérielle ou spirituelle expose davantage au péché et dont les quatre types essentiels se trouvent assis sur le banc. L'âme est toujours représentée par les primitifs sous les traits d'un enfant, même lorsqu'elle est maudite (voyez encore le *Triomphe de la Mort* du Campo Santo). Sur cette même fresque, à gauche, les âmes des pêcheurs absous entrent au Paradis ; elles ont la même taille, le même aspect, on y distingue aussi des âmes mâles et des âmes femelles — petits garçons et petites filles —, mais elles sont couronnées et portent des vêtements de fête.

Il est, dans l'art, peu d'exemples où le rêve se mêle plus délicieusement à la réalité, et où le péché véniel soit représenté avec une plus souriante indulgence. Nos âmes ne sont-elles pas alors en maraude, ne font-elles pas l'école buissonnière pour danser sur les prairies de nos désirs, pour chanter en frappant du tambourin — l'instrument mauresque — (voir la petite fille, à droite) pour s'égarer dans les buissons et se gorger de fruits défendus (voir à gauche, en bas et au fond) ? N'arrive-t-il pas souvent que nous nous laissions entraîner par quelque âme féminine plus forte, plus grande (comme l'enfant, à gauche du joueur de musette), et que, le péché une fois commis, la main encore chargée d'une branche arrachée à l'arbre du plaisir, nous nous repentions de notre faute (comme l'enfant du fond, à gauche, un doigt sur la bouche, regardant le confesseur) ?

Le dominicain confesseur (voir, plus haut, note (*a*), p. 170) est assis sur le même banc que les mondains, mais il en est séparé par un dossier gothique, d'un style beaucoup plus simple que celui des trônes de la fresque de gauche et décoré d'une rosace, comme la porte du Paradis. Ainsi, le confesseur se met au niveau du pécheur, sans participer au péché. L'enfant repentant rattache ce groupe à la scène du jardin, comme le joueur de musette sert d'intermédiaire entre les mondains et les âmes mondaines.

Derrière cette scène se développe un paysage accidenté au fond duquel se détachent, sur le ciel étoilé, entre les bois et les collines, à droite — côté de l'ombre — un château crénelé, à gauche — côté de la lumière — une humble église. Ainsi la scène représentée au premier plan, à gauche, se trouve répétée et reflétée à l'horizon lointain.

de fleurs par les anges qui les attendent et admis par saint Pierre parmi la foule joyeuse et sereine de tous les saints (*a*), au-dessus desquels la blanche Madone se tient

(*a*) Le geste du saint Dominique sauveur concerne le fidèle absous, bien plus que le groupe des fidèles en prière (remarquez les deux attitudes de la prière). Ce n'est, en effet, qu'après la rémission de leurs péchés que leurs âmes libérées pourront revêtir l'habit d'innocence et pénétrer au Paradis.

Nulle part ailleurs le manteau noir des dominicains ne s'écarte aussi largement pour laisser briller une tache blanche aussi étendue, car nulle part ailleurs l'innocence n'est aussi grande qu'ici. Ce vêtement dominicain, où le noir tranche violemment sur le blanc, indique, à lui seul, l'esprit de la mission de l'ordre : séparer le bon grain de l'ivraie par le prêche, par la persécution, par l'absolution. (Cf. cette opposition à la teinte uniforme de l'habit des Franciscains vêtus de brun, couleur de terre, emblème d'humilité.) Le maître siennois a parfaitement compris ce double caractère de l'habit des dominicains : il élargit davantage la tache blanche chez saint Thomas que chez saint Pierre, en raison du succès plus grand de sa prédication ; il entr'ouvre le vêtement du persécuteur qui lutte autant par amour pour ses ouailles que par haine pour les loups ; il laisse surgir le bras blanc du confesseur hors du manteau noir, comme l'espoir rayonne à travers le repentir ; il écarte enfin entièrement ce manteau dans l'éloquent geste d'accueil du saint Dominique sauveur.

Seule la ronde des âmes bienheureuses, dans le *Jugement dernier* de l'Angelico (à l'Académie), peut être comparée à cette entrée triomphale des âmes innocentes dans la joie inaltérable. Elles portent toutes la ceinture florentine — ne doivent-elles pas danser maintenant, plus que jamais ? — sur leurs robes jaunes, vertes, roses et bleues (couleurs réservées aux anges). Elles marchent, deux par deux, sur la plate-forme qui s'avance devant la porte comme un pont-levis, sans souci du fronton de l'église. Nous retrouvons les deux types féminin et masculin, comme dans la scène du jardin, mais ils se confondent par le vêtement : la nature angélique abolit ces différences ; ce n'est qu'à la chevelure que l'on peut encore les distinguer. D'ailleurs, l'union se fait indifféremment : deux petits garçons, deux petites filles, un garçon et une fille sont déjà couronnés ; un couple, dans les deux attitudes de la prière, reçoit à genoux les couronnes de fleurs tressées par les anges (elles semblent cueillies à l'arbre voisin) : « Sois fidèle jusqu'à la mort, et je te donnerai la couronne de vie » (*Apocal.*, II, 10).

Saint Pierre, debout sur le seuil, tient en main la clef du royaume dont la porte est toujours large ouverte à qui sait la trouver (*Matthieu*, XVI, 19) ; et la porte n'a pas de battants, car aucun obstacle ne pourrait arrêter ceux qui la trouvent — ceux dont la clef spirituelle a ouvert le cœur —, et tous ceux qui ont des yeux pour la voir et la force pour l'atteindre méritent d'y entrer.

La porte, rose comme l'Église mais plus éclairée, est ornée des mêmes rosaces découpées qui surmontent les fenêtres de l'abside et le siège du confesseur.

Ce qui distingue ce Paradis des œuvres semblables de la même époque que vous pouvez voir à Florence (dans cette même église — transept de gauche — et au Bargello), c'est l'attitude extatique du chœur des bienheureux

respectueusement devant le trône de Dieu (*a*). Il n'existe, à ma connaissance, dans aucune école d'art Chrétien, aucun exposé aussi parfait de la noble politique et de la noble religion humaines.

devant la vision divine. Je ne crois pas qu'on ait mieux exprimé ailleurs, en Toscane, l'ivresse sacrée qu'engendre la contemplation de l'image de Dieu. On ne peut trouver une telle convergence des âmes, des regards et des voix que dans les pendentifs de l'église inférieure d'Assise, décorée par Giotto (*Triomphe de saint François*). Ces bienheureux n'ont pas la sereine rigidité des élus d'Orcagna ; ils n'ont pas non plus l'onction trop tendre de ceux d'Angelico (Cf. *Couronnement de la Vierge*, aux Offices), ils sont abîmés dans la contemplation de leur Amour, dans la louange de Sa beauté : « Tel est l'effet de cette lumière, que nul ne peut consentir à en détourner les yeux pour les porter sur d'autres objets ; car le bien, qui est le but de notre volonté, est tout entier en elle, et ce qu'elle renferme, parfait en elle, est plein de défauts, en dehors ! » (*Paradis*, XXXIII).

La hiérarchie des élus est établie par le même procédé que celle des clercs et des laïcs (les groupes du fond dominant ceux de l'avant-plan), sauf que les premiers rangs sont à droite, au lieu d'être au milieu.

Au fond, deux par deux, les fondateurs de l'Église et ses soutiens actuels : saint Jean-Baptiste, saint Jean l'Évangéliste, saint Marc, saint Paul, saint Matthieu, saint Luc, saint Dominique, saint François, un pape (?), saint Thomas. Le Précurseur désigne le Christ, dans sa gloire, comme il le désigna sur les rives du Jourdain, comme il le désigne dans les Limbes ; les quatre Evangélistes tiennent un livre ; saint Paul porte le glaive du combat ; saint Dominique, le lis de la chasteté ; saint François, l'Evangile où il puisa sa loi ; saint Thomas, un livre ouvert — dont il m'est impossible de déchiffrer un mot. La comparaison entre les figures des apôtres et celles qui trônent, au haut de la fresque de gauche, fournit un dernier argument pour justifier la différence d'attribution.

Devant, quatre par quatre, les saints qui attendirent la délivrance dans les Limbes et ceux qui la méritèrent par le martyr ou la piété. Au premier rang : David, Noé et Moïse ; au deuxième : saint Etienne, saint Pierre martyr, saint Laurent.

(*a*) Toutes les représentations de la divinité de Jésus-Christ, à cette époque participent de la vision apocalyptique sans en reproduire le symbolisme brutal et systématique. Sa tête et ses cheveux ne sont pas « blancs comme la neige », ses pieds ne sont pas « semblables à l'airain le plus fin qui serait dans une fournaise ardente », une « épée aiguë » ne sort pas « de sa bouche » (*Apoc.* I), mais il tient « les clefs de l'enfer et de la mort », d'une main, et le livre de la vie, de l'autre, et son trône est « environné d'un arc-en-ciel » brillant « comme une émeraude » (*Apoc.* IV).

Il est vêtu, comme dans la vie, de bleu et de rouge, et non de blanc, comme dans les résurrections, les ascensions (voir à la voûte) et les transfigurations où l'on oppose la divinité du Christ à son humanité. Il est ici *celui qui est, qui était et qui sera*, et il suffit que la couleur de son manteau

120. J'avais l'intention de donner la meilleure analyse possible de cette fresque, mais, une fois à Florence, je perdis tout mon temps à obtenir l'autorisation de copier

soit plus claire, pour le diviniser. La Vierge, au contraire, est blanche comme le lis qu'elle tient en main. Debout, à sa droite, couronnée, auréolée d'étoiles, elle conduit le chœur des anges ; elle est l'intermédiaire entre les bienheureux et leur Seigneur (voir Dante : *Paradis*). C'est elle qu'on regarde, avant d'oser lever les yeux sur lui.

Autour du trône se trouvent les « quatre animaux pleins d'yeux devant et derrière » — remarquez avec quel tact l'artiste a rendu cette image décorative — : le lion (autorité et force), le bœuf (labeur et énergie), l'homme (noblesse) et l'aigle (sublimité et clairvoyance). Ils ont « chacun six ailes » (*Apoc.* IV). « Au milieu du trône et des quatre » symboles des Évangélistes se trouve un Agneau « comme immolé » ; il n'a pas « sept cornes et sept yeux », mais il est couché, auréolé, sur le livre dont il a brisé les sceaux.

Les anges, vêtus de robes vertes, jaunes et rouges, auréolés de bleu, se tiennent à gauche et à droite du trône divin ; le groupe de droite, où ne figure pas la Vierge, est plus nombreux ; il comprend les neuf degrés de la hiérarchie céleste, représentés chacun par deux anges se distinguant par une robe et une coiffure différentes. La forme de la fresque a obligé l'artiste à rompre la division ternaire des trois degrés ; nous rencontrons, en haut (de gauche à droite) : les Chérubins, portant au front une langue de feu, et les Séraphins ; au milieu : les Trônes, les Dominations et les Vertus ; en bas : les Puissances, les Principautés, les Archanges et les Anges. Ainsi, le dernier groupe de chaque degré se trouve rejeté en tête du rang suivant ; cela concorde avec son rôle d'intermédiaire, d'émissaire : « les ordres inférieurs des pures intelligences sont instruits des choses divines par les ordres supérieurs » qui, « à leur tour, reçoivent directement de Dieu » la connaissance (Denys l'Aréopogite : *Hiérarchie céleste*).

La dégradation de l'extase, dont parle saint Denys, est également bien marquée dans les attitudes des anges. Seuls les Chérubins prient *en silence*, les bras croisés — le groupe supérieur des bienheureux, dans le Paradis, est plongé dans la même adoration silencieuse — ; les anges des rangs suivants chantent et prient, les mains jointes ; les Puissances ont les bras croisés ; les Principautés, les Archanges et les Anges chantent, sans prier — remarquez l'attitude de Gabriel, à côté de la Vierge (silencieuse comme les chérubins), et le geste *humain* (la main sur la hanche) de deux autres esprits du même rang (ce geste s'humanisera toujours davantage, notamment dans le *Couronnement de la Vierge* de Fra Filippo Lippi, à l'Académie).

Ils jouissent tous, selon leur nature, non de cette joie passionnée qui est de la terre, mais de « l'ineffable sentiment de bonheur que les saints de la terre connaissent, quand Dieu les récrée par l'effusion de son auguste lumière » (*Hiérarchie cél.*, XV). Dante (*Paradis*, XXIII) reproduit la vision de saint Denys. Pour lui, le premier ternaire contemple, le deuxième et le troisième « chantent perpétuellement : Hosanna », « tous ont leurs regards en haut ».

le groupe de l'Empereur et du Pape, pour les écoles d'Oxford. D'autre part, le travail déjà accompli par M. Caird m'a fourni tant de renseignements et m'a suggéré tant de réflexions que je pense qu'il sera préférable et plus scrupuleux de publier sans retard son étude de cette fresque, comme supplément à ces essais, en me contentant de relever quelques points, au sujet desquels j'ai certaines objections à faire, et de laisser les choses en cet état jusqu'à ce que le Destin (*a*) me permette de voir Florence, encore une fois (*b*).

(*a*) *Fors.* L'expression latine employée par Ruskin rappelle le titre de la publication périodique à laquelle il consacrait son activité, à cette époque (*Fors Clavigera*).

(*b*) N'étant pas parvenu à nous procurer ces notes, nous avons dû nous contenter de publier le compte rendu sommaire qui précède.

Ajoutons-y quelques indications au sujet de la fresque du fond et de celle de l'entrée, afin que le lecteur puisse parcourir, sans trop de hâte, les dernières pages du « Livre voûté ».

I. *Mur du fond.* — Trois sujets sont représentés sur ce mur, outragé par une froide chapelle moderne — la seule tache dans ce milieu... d'autant plus odieuse. — A gauche, *le Portement de Croix*; au-dessus, *la Crucifixion*; à droite, *les Limbes.*

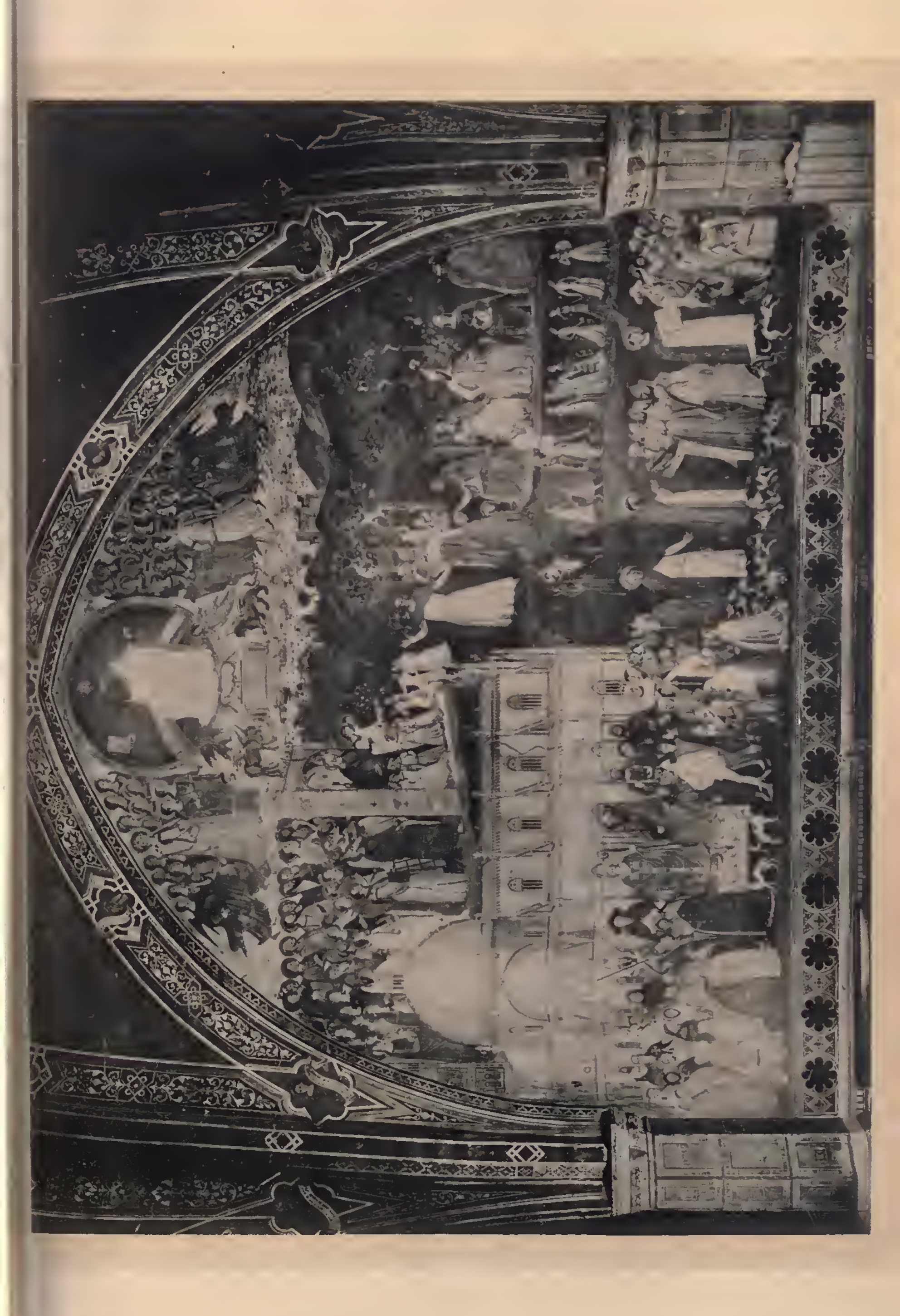
Rien ne justifie une différence d'attribution ; il y a dans *le Portement de Croix* des fragments qui égalent en beauté *les Limbes* et, si *la Crucifixion* ne répond pas, à première vue, à ce qu'on pouvait attendre de l'auteur des sujets inférieurs, il ne faut pas oublier que, par son caractère mouvementé, un tel sujet devait présenter beaucoup plus de difficultés à un artiste du xiv[e] siècle et, surtout, à un maître siennois.

Il est fâcheux que *le Portement de Croix* soit précisément dégradé à l'endroit où, le cortège faisait un coude brusque, ce premier sujet se rattachait au deuxième. L'empiètement de la corniche renaissance, indiqué par la mutilation d'un personnage, à droite, en haut, est également déplorable ; l'ancienne chapelle épargnait sans doute aussi les pieds des figures centrales de *la Crucifixion.*

Le Christ, vêtu d'une robe rouge, se retourne vers Madeleine et Marie qu'arrête un soldat. Ce drame muet et poignant est entouré d'une profusion de scènes épisodiques et pittoresques. (Examinez aux jumelles les remparts de la ville.)

Le mouvement tournant du cortège est rendu avec gaucherie ; l'alignement des quatre arrière-trains de chevaux rompt entièrement la ligne courbe.

Ce procédé qui consiste à reproduire plusieurs scènes se rapportant à la même légende, sur une même fresque ou sur un même tableau, est constamment employé par les Primitifs. Lorsque le sujet s'y prête, on les trouve même



Peut-être que, par amabilité, il me défendra d'y retourner jamais, car la ruine de la ville est trop morne et trop navrante à voir pour toute âme humaine qui se souvient des jours passés.

Il y a quarante ans, il n'y avait certainement pas un coin de terre, sur toute la surface du globe, hors de la Palestine, sur lequel vous auriez pu voir poindre l'aurore avec autant de joie et de vénération qu'au pied de la Tour de Giotto — au cas où vous ayez quelque faible notion de la marche véritable de l'histoire de ce monde. Car c'est là

enchaînées — comme ici la *Crucifixion* au *Portement de Croix*. Il existe un excellent exemple de ce mode d'exposition dans *l'Adoration des Mages* de Gentile da Fabriano (à l'Académie), dans laquelle tout le voyage du cortège est décrit dans les trois arcs du fond, tandis que son arrivée à Bethléem est représentée au premier plan — avec quelle imagination et quelle naïve piété !

Nous voyons donc, à gauche de *la Crucifixion*, se continuer le cortège — l'avant-garde étant passée à l'arrière-garde. Au pied de la croix du bon larron dont deux anges emportent l'âme au ciel, se trouve le groupe des saintes femmes. Madeleine, dans cette même attitude active que lui prête le *Portement de Croix*, s'adresse avec véhémence à un personnage à cheval; Marie, soutenue par ses compagnes et par Jean, tient les regards attachés sur son Fils. A gauche de la croix, à cheval, le bon centenier et deux de ses soldats se tiennent en prière (dans les deux attitudes) ; à droite, à la même place, plusieurs soldats à cheval montrent, par leur contenance troublée, le doute qui les saisit. Au pied même de la croix, un groupe de juifs et de soldats romains — remarquez les lettres S. P. R. sur l'épaule d'un soldat — raillent et insultent le Christ. A droite, les démons ravissent l'âme du mauvais larron, tordu sur sa croix, tandis que les gardes à cheval repoussent la foule ; non loin de là, les soldats se partagent les vêtements dont ils ont dépouillé le Christ.

Toute cette composition contraste avec les autres Crucifixions de l'époque par l'action relativement calme des personnages et la grande importance donnée aux conversions. Un rapprochement avec la Crucifixion de Barna — qui, selon Crowe et Cavalcaselle, aurait travaillé dans cette chapelle — à San Gimignano, s'imposait. Tout en révélant certaines analogies relativement aux attitudes douloureuses des anges, à la distribution des cavaliers au fond de la scène, etc... cette dernière œuvre respire une telle brutalité et accuse à un tel point le triomphe de la violence qu'il est bien difficile d'attribuer ces deux scènes au même artiste (remarquez aussi les différences dans l'anatomie des crucifiés).

Mur d'entrée. — Ce côté a beaucoup plus souffert que les autres; son éclairage défavorable et la moins grande valeur des fresques qui le décorent

que se rencontrèrent, pour y accomplir un noble travail, les traditions de foi et d'espoir de la race des Gentils et de celle des Juifs : le Baptistère de Florence est le dernier monument élevé sur la terre par les descendants des travailleurs instruits par Dédale, et la Tour de Giotto est le plus charmant édifice qui fut construit sous l'inspiration des hommes qui élevèrent le tabernacle dans le désert. Il n'y a plus d'œuvre Grecque vivante, après le Baptistère de Florence ; il n'y a pas d'œuvre Chrétienne vivante plus parfaite que la Tour de Giotto ; et, dans l'éclat et l'ombre de leurs marbres, la lumière matinale était hantée par les esprits du Père des Sciences Natu-

rendent moins pénible cette constatation. Tout le milieu du mur est effacé — on a même jugé nécessaire d'y accrocher un mauvais tableau moderne, témoignage de la ruine de l'art italien, comme si le délabrement des cœurs pouvait masquer un instant le délabrement des pierres et de la chaux.

Cette fresque représente, d'après Ruskin, « la prédication disant qu'après son départ le Christ reviendra figuré ici, dans l'église Dominicaine, par la *Consécration de saint Dominique* » (voir *Livre voûté*). Si l'on tient compte de l'âge du novice et de celui du moine qui le consacre, et si l'on remarque que l'habit dominicain est porté par tous les moines qui assistent à la cérémonie, on sera plutôt porté à croire qu'il s'agit de la prise d'habit de saint Pierre martyr.

Quoi qu'il en soit, ce sujet n'occupe qu'un coin du mur (en haut, à gauche de la fenêtre).

Le fragment situé en haut, à droite de la fenêtre, représente, d'après Crowe et Cavalcaselle, une prédication de saint Pierre ou de saint Dominique. Le geste du prédicateur, montrant le ciel, et la présence, dans la foule des assistants, d'un évêque qui semble l'interpeller ne laissent guère de doute sur la signification de ce sujet. Il s'agit du miracle opéré par saint Pierre pour confondre un évêque hérétique qui le défiait d'obtenir de son Dieu qu'un nuage vint rafraîchir l'air et étendre son ombre sur la foule qui l'écoutait (voir *Légende dorée*, p. 243).

L'identification des scènes de prière et de guérison miraculeuse qui ornent le bas du mur, dans les trois divisions de droite, est moins aisée ; mais. la légende de saint Pierre rapportant plus de cent miracles de ce genre, tout porte à croire que c'est vers lui que montent les prières des malades (à gauche de la porte — remarquez, au-dessus, la charité et les vertus cardinales —) et les actions de grâce (à droite de la porte — remarquez la moue caractéristique de Lippo Memmi, dans le groupe des femmes —). C'est à lui que s'adresse aussi l'infirme, assise sur son séant, sur laquelle veillent ses proches (nous retrouverons, dans les bas-reliefs du Campanile, le panier que reçoit la jeune fille).

Tout à fait à gauche — entre la fenêtre et le mur — se trouve le martyre

relles, Galilée, du Maître de l'Art Sacré, Angelico, et du Maître du Chant Sacré.

C'est de ce coin de terre que la moderne Florence a fait sa principale station de fiacres et d'omnibus. Les fiacres, avec leurs litières d'étable, formées par le foin répandu, et leur odeur, où domine celle du fumier de cheval, peuvent encore, à la rigueur, s'accorder davantage avec ce cadre que ne le pourrait la populace ordinaire d'une promenade en vogue, avec ses cigares, ses crachats et l'éclat de ses toilettes provoquantes; mais la station d'omnibus, en face de la tour, empêche qu'on puisse s'arrêter un instant pour regarder les sculptures des côtés est et sud, tandis que le côté nord est outragé par une grille et également presque toujours encombré

du saint, tué par un hérétique alors qu'il revenait de Côme à Milan (1252) : « Le saint fut assailli par un hérétique qui, se jetant sur lui comme le loup sur l'agneau, lui porta à la tête de cruelles blessures. Et le saint ne fit entendre ni plainte ni murmure, mais plutôt s'offrit en victime à son assassin et, souffrant patiemment, se contenta de dire : « Seigneur, je remets mon âme entre tes mains ! » (*Légende dorée*, p. 245). Le peintre le représente écrivant par terre, avec son sang, le Credo de sa foi.

L'analyse des divers fragments de la fresque qui décorait ce mur d'entrée ne semble pas autoriser l'hypothèse suivant laquelle une partie de ces scènes se rapporterait à la légende de saint Dominique. Les trois épisodes qui revêtent une signification bien déterminée se rapportent à la vie de saint Pierre ; nous sommes donc en droit de supposer que c'était à la glorification de ce saint que le mur entier se trouvait consacré.

Cette conclusion jette un jour nouveau sur la signification des murs latéraux dédiés, l'un à saint Thomas d'Aquin, l'autre à saint Dominique. Les trois illustres dominicains se trouvent donc représentés dans la chapelle, et les disciples italiens y brillent d'un éclat égal à celui de leur maître espagnol (voir note (*b*), p. 174).

Cette interprétation concrète n'exclut pas l'interprétation abstraite qui envisage les sujets des murs comme répondant à ceux des pendentifs. Si saint Thomas incarne la puissance intellectuelle de l'ordre, saint Dominique personnifie sa puissance combative, et saint Pierre sa puissance active, évangélique. La Religion se manifeste par les sciences sacrées, par le prêche et la lutte, et par l'action, l'exemple et le miracle. Ces trois manifestations sont caractérisées dans les pendentifs par l'*Effusion du Saint-Esprit*, par *saint Pierre marchant sur les eaux* (l'aide, le soutien apportés par le Christ à ses fidèles) et par l'*Ascension* (le miracle par excellence).

de décombres. Pas une âme à Florence ne s'inquiète jamais actuellement de voir aucun fragment de l'œuvre de ces anciens artistes, et la foule des étrangers ne désire qu'une chose : voir remplacer l'omnibus par un tramway et contempler la cathédrale, en un circuit rapide, par quelques coups d'œil jetés entre deux bouffées de vapeur (*a*).

121. Le parvis de Notre-Dame de Paris était également converti en une station de voitures quand je le vis, pour la dernière fois, en 1872 (1). A une cinquantaine de mètres de l'endroit où j'écris, l'Oratoire du Saint-Esprit est employé comme dépôt de tabac, et, enfin, sur toute l'Europe, la brutalité de Caliban et la fureur destructive du Satyre chancellent, ivres et désespérées, dans chaque cellule enchantée où régnait jadis la prospérité des royaumes et où reposait en paix, comme dans une châsse précieuse, le miracle de la beauté.

Déluge de profanation submergeant dômes et tours dans le marais Stygien de l'esprit le plus bas, ne laissant rien subsister de sacré là où jadis rien n'était profane!

Car *tel* est l'enseignement — si vous pouvez le recevoir — de la Tour de Giotto, comme de tout art Chrétien, à l'époque où il fleurissait. Son but était non seulement d'affirmer les faits de l'Évangile, mais aussi — et avec plus d'ardeur encore, dans les œuvres dont nous nous occupons — d'affirmer sa *puissance*. L'histoire du Christ devait être mise en bonne place; oui, l'histoire de tout ce

(*a*) Le tram électrique actuel, avec son réseau de câbles aériens, rayant le ciel, n'a rien changé à cette situation lamentable.

(1) *Voir* Fors Clavigera *de cette année* (*a*).

(*a*) Vol. II.

qu'Il fit et comment Il mourut ; mais aussi — et souvent, comme je l'ai dit, avec une imagination plus vive — il fallait montrer Sa présence ressuscitée, se manifestant par le don de la récolte et par l'ordonnance des travaux de l'année : Tout le soleil et toute la pluie, et les jours, tantôt plus longs, tantôt plus courts, dispensés par Sa main, toute joie, toute peine, tout effort, tout repos, accordés ou endurés comme en Sa présence et pour Sa gloire. Les occupations habituelles de chaque saison, les soucis domestiques du paysan, les tâches les plus infimes du manœuvre sont toujours inscrites sur les pierres de l'Église, comme le plus important des sacrifices et comme la plus pure des offrandes.

122. Parmi les œuvres représentant ainsi l'activité humaine guidée par le ciel, la série des bas-reliefs qui orne le bas de la Tour de Giotto doit être considérée certainement comme la principale en Europe (1).

Vous serez d'abord surpris de leurs faibles dimensions, en proportion de la maçonnerie, mais ce sont précisément ces faibles dimensions qui permirent aux maîtres-artisans de la tour de les sculpter eux-mêmes. Du reste, dans la plus belle architecture, une décoration précieuse est, en général, traitée comme un joyau et enchâssée au milieu d'un espace vide — comme les pierres d'une couronne ou les agrafes d'une ceinture. Il est, en général, impossible pour un grand artisan de sculpter

(1) *Pour l'étude de la série qui orne la principale archivolte de Saint-Marc, voir mon aperçu sur les écoles de sculpture Vénitienne dans la troisième partie de :* Saint Mark's Rest (*a*).

(*a*) Voir également les allégories des Métiers et des Mois sur la Fonte maggiore de Pérouse (où elles accompagnent également les sciences). En France, les Arts et les Métiers accompagnent les Sciences au portail nord de Chartres. Quant aux calendriers sculptés, les plus beaux se trouvent à Chartres, à Paris, à Amiens et à Reims.

lui-même une série d'ornements qui attirent le regard ; son énergie créatrice ne tarde pas à s'affaiblir lorsque le bas-relief prend les proportions d'un revêtement ou entraîne le travail de grandes masses de pierres. Même si son énergie ne faiblissait pas, celle du spectateur faiblirait en tous cas. Il faudrait travailler toute une longue journée d'été pour examiner les sculptures dont est surchargée la Chartreuse de Pavie, et la lassitude de la dernière heure vous laisserait encore le cœur vide. Mais consacrez une heure à lire patiemment et jusqu'au bout ces joyaux enchâssés par Giotto, et cette heure d'étude vous donnera du courage pour toute votre vie.

Examinez-les donc autant que possible, sur les lieux, mais, pour apprendre à les bien connaître, vous devez avoir leurs photographies sous les yeux : la patine des vieux marbres adoucit heureusement la lumière, de sorte que la photographie ne donne pas ces ombres dures qui altèrent, en général, les reproductions de sculptures. Il y a peu d'œuvres d'art qui puissent être aujourd'hui aussi bien étudiées, au loin, dans le recueillement du foyer.

123. Nous commençons par le côté ouest. Il y a sept sculptures sur les côtés ouest, sud, et nord ; six sur le côté est, en comptant l'Agneau, au-dessus de la porte d'entrée de la tour, qui divise toute la série en deux groupes, l'un de dix-huit, l'autre de huit. Comme lui-même sert d'introduction au deuxième groupe de huit, il faut le compter comme la première sculpture de ce groupe ; les vingt-sept sculptures sont donc divisées en deux séries, l'une de dix-huit, l'autre de neuf.

En désignant les groupes de chacun des côtés par l'Ouest, le Sud, l'Est et le Nord, nous avons ainsi :

	W.		S.		E.		N.		
	7	+	7	+	6	+	6	=	27 ;
ou,	W.		S.		E.				
	7	+	7	+	4			=	18 ;
et					E.		N.		
					2	+	7	=	9.

Il y a une raison très spéciale pour qu'on ait établi cette division par séries de neuf ; mais, pour plus de facilité, je numéroterai le tout de 1 à 27, sans interruption.

Si ce n'était pas abuser de votre patience, je désirerais faire deux fois le tour du campanile. La première, pour observer la signification générale des sujets et les rapports qui les unissent, et la deuxième, pour faire, au sujet de chacun, quelques remarques techniques et pour relever certains détails qu'il est préférable de laisser, tout d'abord, dans l'ombre.

124. (1) La série débute donc, du côté ouest, par la Création de l'Homme. Ce n'est pas le commencement de l'histoire de la Genèse, mais la simple affirmation que Dieu nous créa et nous insuffla, et nous insuffle encore, dans les narines, le souffle de vie.

Voilà ce que Giotto vous dit de croire, concernant l'origine de toute connaissance et de toute puissance (1). Il vous dit d'y croire comme à une chose qu'il sait.

Il ne vous dira jamais que *ce qu'il sait*.

(2) Quoique Giovanni Pisano et ses élèves aient représenté littéralement l'enlèvement de la côte d'Adam, Giotto traduit simplement l'expression mythique de la vérité qu'il connaît : « Ils seront une même chair. » (*a*)

(3) Et quoique tous les théologiens et tous les poètes

(1) *Le maître-constructeur du palais ducal de Venise vous dit la même chose (voir* Fors Clavigera, *Juin de cette année* — 1877).

(*a*) Genèse, II, 24.

de son époque eussent attendu — si pas réclamé — après l'affirmation de la Création de l'Homme, celle de la Chute de l'Homme, il ne dit rien de semblable (*a*). Il ne sait rien de ce que fut l'homme ; mais ce qu'il est, il le sait mieux que n'importe qui, à son époque, et il se met en devoir de vous le dire.

Le bas-relief suivant représente Ève filant et Adam retournant le sol, par mottes ; non pas, *bêchant :* on ne peut d'ordinaire bêcher un sol que lorsqu'il a déjà été bêché. Il faut défricher la terre vierge.

Ils ne sont pas vêtus de peaux. Quelle eût été pour Ève la nécessité de filer, si elle n'avait pas su tisser ? Ils portent chacun une simple draperie ; celle d'Adam est nouée derrière lui, celle d'Ève est fixée autour du cou par une broche grossière (*b*). Ils se trouvent sous un chêne et sous un pommier ; un petit ours essaie de grimper dans le pommier.

Le sens de l'ensemble du mythe est, d'après mon interprétation, que les hommes et les femmes doivent tous deux manger leur pain dans le labeur ; que le premier devoir de l'homme est de nourrir sa famille, et le premier devoir de la femme de la vêtir ; que les arbres des champs nous sont donnés pour nous fortifier et pour nous réjouir, et que les bêtes sauvages doivent avoir leur part de ces biens (1).

125. (4) Le quatrième bas-relief, au centre de la série

(*a*) La série des bas-reliefs de la Fonte maggiore, à Pérouse, débute par le *Péché originel.*

(*b*) Je cherche en vain cette broche. C'est un nœud, dans lequel les extrémités sont rentrées, comme par un premier souci de coquetterie ; elles flottent chez Adam.

(1) *Botticelli place, en leur donnant la même signification, des rameaux de chêne et de pommier sur les genoux de Zipporah. L'ours est reproduit*

décorant le côté ouest, représente la vie pastorale, nomade.

Jabal, le père de ceux qui habitent les tentes et de ceux qui possèdent du bétail, soulève le rideau qui ferme sa tente pour surveiller le troupeau que garde son chien.

(5) Jubal, père de ceux qui jouent de la harpe et de l'orgue, c'est-à-dire des instruments à cordes et à vent — la lyre et le chalumeau — les premiers arts (chez les Juifs et chez les Grecs) cultivés par le berger David et par le berger Apollon.

Giotto lui a donné la longue trompette droite dont, plus tard, della Robbia (*a*) et Donatello ont tiré un si beau parti dans leurs sculptures. Elle veut être de bois, si je ne me trompe, comme aujourd'hui le long cor des Alpes ; elle est formée de deux tuyaux, l'un plus long, l'autre plus court, fixés l'un à l'autre.

(6) Tubal-Caïn, l'initiateur de tous ceux qui travaillent l'airain et le fer.

Giotto le représente assis, *vêtu d'une longue robe*, façonnant un lingot de bronze sur l'enclume, avec la plus grande attention.

Ces trois derniers bas-reliefs, remarquez-le, représentent la vie de la race de Caïn, de ceux qui sont errants et n'ont pas de maison. C'est la vie pastorale *nomade*, la vie artistique nomade, le Willie errant (*b*), ce joueur

par Jacopo della Quercia sur la porte nord de la cathédrale de Florence. Je ne suis pas tout à fait certain de sa signification.

[Dans le relief de la Madonna della Cintola de Nanni di Banco, faussement attribué par Vasari à Jac. della Quercia (v. Burckhardt).]

(*a*) Dans la *Cantoria* de l'Opera du Dôme. Cf. *Mariage de la Vierge* de l'Angelico (note, § 41).

(*b*) *Wandering Willie* : titre d'une chanson très connue de Burns où il est question d'un bien-aimé errant, sans occupation fixe, loin de son amie : « *Here awa', there awa', wandering Willie...* »

d'orgue après lequel vous enverriez volontiers un policier, le bohémien qui répare la bouilloire de la vieille maîtresse d'école sur cette herbe que les grands propriétaires désirent, depuis si longtemps, enlever du bord de la route pour la mettre dans leur parc.

(7) Le dernier des sept bas-reliefs commence l'histoire de la race de Seth et de la vie sédentaire. Son ancêtre gît, ivre, sous la treille : telle est, selon Giotto, l'image abstraite de la société civilisée.

Il s'y rattache quelques autres idées, bien connues du monde Catholique de l'époque ; elles sont trop nombreuses pour que nous en parlions ici.

126. Le deuxième côté de la tour représente, après cette introduction, les sciences et les arts de la vie civilisée ou sédentaire.

(8) Astronomie. Dans la vie nomade, vous pouvez vous servir des étoiles pour vous guider, mais pour connaître les lois de *leur* vie nomade, la vôtre doit être sédentaire.

L'astronome, à l'aide d'un sextant tournant autour d'un pivot, regarde la voûte des cieux et en fixe le zodiaque ; il pressent les découvertes que fera, le soir, des hauteurs de Fiesole, à l'aide de ses lunettes, l'artiste Toscan.

Au-dessus du dôme du ciel, encore inaperçus, se trouvent le Seigneur des mondes et Ses anges. Aujourd'hui, l'Aube et l'Étoile du matin ; demain, l'Étoile du matin se levant dans les cœurs.

(9) Architecture défensive. — La construction d'une tour d'observation ; le début de la sécurité dans la possession.

(10) Poterie. — La fabrication de pots, de coupes et de plats, les premiers ustensiles de la vie civilisée ; le moyen de chauffer les liquides, et de servir à boire et à manger avec propreté et économie.



(11) Un homme à cheval. — Le dressage des animaux aux services domestiques.

(12) Tissage. — La fabrication, à l'aide du métier, d'étoffes de tissu régulier, devant servir à la confection rapide des vêtements.

(13) La loi, en tant que révélation directe inspirée par le ciel.

(14) Dédale (non pas Icare, mais son père essayant les ailes). La conquête de l'air.

127. De même qu'après les arts de la vie sauvage et nomade, le septième sujet du premier groupe introduit les arts domestiques, ce septième sujet du deuxième groupe introduit les arts du missionnaire, du voyageur civilisé, apportant avec lui ses bienfaits.

(15) La conquête de la Mer. — Le timonier et deux rameurs, ramant à la vénitienne, face à la proue.

(16) La conquête de la Terre. — Victoire d'Hercule sur Antée ; la force bienfaisante de la civilisation triomphant de la cruauté de l'état sauvage.

(17) Agriculture. — Les bœufs et la charrue.

(18) Commerce. — Le char et les chevaux.

(19) A présent, le bas-relief, au-dessus de la porte de la tour. L'agneau de Dieu exprime la Loi de Sacrifice et la porte qui conduit au ciel. Suivent ensuite les arts-frères du monde Chrétien.

(20) Géométrie. — C'est, encore une fois, le bas-relief de l'angle qui introduit la nouvelle série. Nous verrons bientôt pourquoi cette science doit servir de base aux autres.

(21) Sculpture.

(22) Peinture.

(23) Grammaire.

(24) Arithmétique. — La science des nombres, des poids et des mesures de capacité.

(25) Musique. — La science des nombres, des poids (ou intensités) et de la mesure, appliquée aux sons (*a*).

(26) Logique. — La science des nombres et de la mesure, appliquée à la pensée.

(27) L'invention de l'Harmonie (*b*).

128. En adoptant tout d'abord la division en arts pré-Chrétiens et Chrétiens, indiquée par la porte de la tour, et en adoptant ensuite la division en quatre périodes historiques successives, indiquée par ses angles, vous constaterez que vous obtenez un plan parfait de l'évolution de la civilisation humaine. Le premier côté concerne la vie humaine nomade s'efforçant d'affirmer sa suprématie sur les végétaux et sur les créatures errantes : les animaux. Le deuxième côté concerne la vie domestique, grâce à laquelle prospère la race et le pays. Le troisième côté concerne les rapports qui s'établissent entre les races étrangères. Le quatrième côté concerne les arts harmonieux que pratiquent tous ceux qui sont réunis dans le bercail du Christ.

(*a*) Cette association entre la musique et les sciences mathématiques et, en général, cette confusion entre les sciences et les arts est très fréquente au moyen âge. C'est ainsi que, dans la *Source de la science* de saint Jean de Damas, on trouve que les mathématiques se divisent en quatre sciences, selon qu'elles s'appliquent aux nombres, aux sons, aux figures ou aux astres : l'arithmétique, la musique, la géométrie et l'astronomie.

(*b*) Ces derniers bas-reliefs (23 à 27) exécutés par Luca della Robbia et par ses élèves prêtent, par leur composition moderne, à diverses interprétations. On a voulu voir dans le n° 24 la Logique et la Dialectique (Aristote et Platon), dans le n° 25, la Poésie lyrique — l'Eloquence, suivant P. d'Ancona —, et dans le n° 26, la Géométrie et l'Arithmétique (Euclide et Pythagore). Quoi qu'il en soit, le *trivium* et le *quadrivium* ne sont pas complets (l'Astronomie ayant été déjà représentée — n° 8 —), ils ne restent pas distincts l'un de l'autre, et l'ordre de succession traditionnel est bouleversé (la Géométrie précède la Grammaire). Cf. la série des bas-reliefs de l'étage supérieur du Campanile (v. *Porte Etroite*, note (*a*), p. 134).

129. — Retournons maintenant au premier angle et examinons soigneusement les bas-reliefs, un à un.

(1) *Création de l'homme.*

A peine dégagé du limon de la terre, il ouvre les yeux à la face du Christ. Il s'agit ici, comme dans toutes les autres sculptures, moins de la représentation d'un fait passé que de celle d'un fait constant. C'est l'état perpétuel de l'homme : il appartient « à la terre » et pourtant il voit Dieu.

Le Christ tient le livre de Sa Loi — la « Loi de Vie » — dans Sa main gauche (*a*).

Les arbres du jardin sont — au centre, au-dessus du Christ — le palmier (vie immortelle) — au-dessus d'Adam — le chêne (vie humaine) ; le poirier, le figuier et une plante rampante, à larges feuilles (laquelle ?), portant un fruit, complètent le symbole de l'Aliment de Vie.

Au point de vue décoratif, ces arbres, ceux qui ornent les deux sujets suivants, ainsi que la vigne de Noé, méritent notre attention, car leur feuillage est traité d'une manière différente de celle de Giotto, dont les n[os] 16 et 17 nous offrent d'excellents exemples. Les branches de Giotto sont serrées en bouquets, comme des gerbes, et

(*a*) Plus tard, le Dieu-Créateur sera toujours représenté sous les traits d'un vieillard le « Père éternel ». Ce type est très rare dans l'art primitif italien. Il apparaît plus fréquemment au xv[e] siècle (voir le *Couronnement de la Vierge*, de Fra F. Lippi, à l'Académie). La représentation de la Trinité par Masaccio, sur le mur d'entrée de Santa-Maria Novella, est encore conforme à l'ancienne tradition : le Père n'est pas plus âgé que le Fils.

Pour les vrais mystiques, Dieu est toujours le Christ ; c'est le seul aspect sous lequel ils puissent se le représenter, puisque c'est la forme sous laquelle il s'est manifesté à l'humanité (voir également Mâle *op. cit.*, p. 45).

Il a fallu que la foi fût ébranlée pour que l'on songeât à tirer de la Trinité un élément de pittoresque en représentant différemment les personnes divines, pour que l'on songeât à peindre un concept abstrait dont aucun rêve ne pouvait suggérer le symbole.

chaque masse affecte systématiquement une disposition rayonnante. Dans ces premiers bas-reliefs, au contraire, le feuillage est traité avec le souci de dissimuler son caractère ornemental, afin de le faire paraître naturel. L'artiste s'est appliqué avec tant de zèle à obtenir ce résultat que ce procédé devient un peu factice; la Nature elle-même est plus décorative et plus systématique dans le groupement. Mais la conception fondamentale est très élevée, et chaque feuille est ennoblie, modelée avec amour et exécutée avec une précision et un fini suffisants : l'artiste ne s'est pas préoccupé de faire valoir son talent, il n'a pas oublié le sujet principal, il s'est au contraire préoccupé pieusement de le compléter et de rester en harmonie avec lui.

Regardez à la loupe les divisions des feuilles de palmier. Les autres feuillages sont moins achevés dans le premier bas-relief que dans le deuxième. L'homme lui-même n'étant pas complet, les plantes qui sont créées avec lui, pour son usage, ne doivent pas l'être davantage.

(Les doigts d'Adam ne sont-ils pas trop courts parce qu'ils poussent encore ?) (*a*).

130. — (2) *Création de la femme.*

C'est, par ses qualités essentielles, la meilleure sculpture exécutée sur ce sujets ; le fameux bas-relief de Ghiberti (*b*) n'en est qu'une agréable et brillante amplifica-

(*a*) Remarquez l'attitude d'Adam, le coude gauche en terre, le genou droit levé ; elle se retrouve jusque sur le plafond de la Sixtine ; mais Michel-Ange dégage entièrement l'homme du « limon de la terre » : il se dresse sur le coude et le bras droit repose sur le genou avec assurance ; il est prêt à causer avec Dieu ; ce dernier a d'ailleurs bien fait la moitié du chemin pour le rencontrer.

(*b*) Sur la porte Est du Baptistère.

tion ; il perd, dans les efforts et l'agitation d'une grâce toute féminine, la solennité et la simplicité qui règnent ici. L'ancien sculpteur songe à l'Utilité de la Femme, aux dangers qu'elle court et à ses péchés, avant de songer à sa beauté ; mais, si le bras n'était pas perdu, le calme naturel de cette tête et de cette poitrine d'Eve et la grâce de l'attitude penchée, qui exprime l'intention de se laisser guider éternellement corps et âme, par la main du Christ — il *saisit* son bras, remarquez-le, pour la soutenir entièrement — pourraient faire apprécier cette œuvre bien au delà de celle de Ghiberti, en beauté et en vérité symbolique.

La ligne du corps d'Ève s'allie à celle de la liane serpentant au-dessus d'elle autour du tronc. La signification de ce symbole est double ; il indique à la fois sa chute et le soutien qu'elle trouve ensuite dans la force de son mari. « Tes désirs seront à ton mari » (a). Le fruit de l'arbre — une double aveline — exprime néanmoins l'heureuse égalité.

Le feuillage de ce bas-relief est exécuté avec un grand souci poétique et une précision consommée. Au-dessus d'Adam, un laurier (une femme vertueuse et une couronne pour son mari) ; l'aveline dit leur union ; le figuier exprime les joies fécondes de la vie domestique (sous ta vigne et ton figuier (1) — la vigne exprime spécialement la joie de l'homme —) ; le fruit est, pour le Christ, le type de tout aliment croissant naturellement et destiné à assouvir Sa faim.

Examinez à la loupe les nervures de ces feuilles, et la manière dont les trois feuilles de laurier, tout à fait à

(a) *Gen.*, III, 16.

(1) *Voir* Fors Clavigera, *février* 1877 [vol. VII].

droite, s'insèrent sur leur tige : observez que, dans chacun de ces cas, le sculpteur travaille son modèle *en même temps* que les lignes de son dessin ; voyez comme il creuse le marbre à des profondeurs différentes en partant des pieds du Christ pour aboutir, en haut à gauche, au-dessus de son épaule, au creux le plus profond. (*a*).

131. — (3) *Le labeur originel.*

Beaucoup plus pauvre — et intentionnellement ainsi. Dans le mythe de la création de l'humanité, le sculpteur déploie le meilleur de ses forces et développe le caractère suprêmement gracieux de la femme. Mais, dans la représentation du premier état de la vie paysanne, la grâce de la femme ne peut, en aucune façon, être sa qualité dominante. Elle marche même avec gaucherie ; l'artiste est gêné également par la difficulté de sculpter le pied en raccourci. Il en connaît parfaitement la forme — mais il n'en connaît pas encore tout à fait bien la perspective (*b*).

Les arbres sont raides et rabougris — eux aussi demandent à être cultivés — ; leurs fruits ne tombent, pour le moment, que dans la bouche des bêtes.

132. — (4) *Jabal.*

Si vous avez regardé assez longuement et assez attentivement les trois bas-reliefs précédents, vous devez sentir qu'ici la facture est totalement différente. La draperie est jetée en plis plus larges, plus souples, mais moins vrais ; le procédé est beaucoup plus délicat, susceptible de nuancer, de la manière la plus exquise, de grandes

(*a*) Cette remarque s'applique aux trois premiers bas-reliefs ; leur plan n'est pas parallèle au mur.

(*b*) Elle marche en filant comme, encore aujourd'hui, les pasteurs thibétains — comme tricotent nos gardeuses de vaches.

surfaces, usant à peine d'une incision de quelque profondeur sur les contours, s'étudiant à ménager l'ombre comme une chose précieuse et d'un emploi restreint — regardez au-dessus de la tête du petit chien et sous la tente. C'est assurément l'œuvre d'un peintre et non celle d'un simple sculpteur. Je ne doute pas que ce soit celle du jeune berger de Fiesole lui-même. Cimabue l'avait trouvé dessinant (plus probablement *gravant* avec la pointe Étrusque) un de ses moutons sur une pierre. Ce sont ces mêmes moutons qu'il grava sur la pierre centrale du fondement de sa tour, alors qu'il regardait en arrière sur le champ de la vie : le temps sera bientôt venu pour lui de tirer les rideaux de sa tente (*a*).

Sauf le chien qui aboie après la Pauvreté, dans la grande fresque d'Assise (*b*), je ne connais aucun chien dont le dessin se rapproche de celui-ci ; la forme vivante est rendue sans qu'un seul coup de ciseau indique le poil, sans qu'une seule incision marque l'œil.

Prenez la loupe et regardez chaque détail de l'œuvre, d'un bout à l'autre. Remarquez spécialement — comme une chose qu'un peintre seul pouvait se réjouir d'exécuter, et que tous les grands peintres auraient exécutée avec bonheur — la *frange* de la tente (1) et la manière dont son sommet s'insère avec précision dans l'angle de l'hexa-

(*a*) Ces bas-reliefs sont les dernières œuvres de Giotto, mort en 1337. Or, la construction du Campanile ne fut commencée qu'en 1334. Cette circonstance rend d'autant plus vraisemblable l'intervention fréquente d'Andrea Pisano et de ses élèves dans l'exécution des compositions projetées par le maître.

(*b*) Aux pendentifs de la voûte, au-dessus de l'autel de l'église inférieure.

(1) « *Je crois que la tente de Jabal est en cuir ; les intervalles relâchés, entre les chevilles, montrent un rebord courbe et inégal, comme serait le cuir, près du sol* » (*M. Caird*). *Le rebord de l'ouverture me semble encore plus caractéristique.*

gone préparé par l'ancienne maçonnerie, comme l'indique le joint oblique, au-dessus (1). L'architecte et le peintre pensaient en même temps et *firent* ce qu'ils pensaient.

J'ai donné, il y a un an ou deux, une leçon aux élèves d'Eton dans laquelle je parlais, entre autres choses, de ce chien de berger — qui est encore plus merveilleux sur une photographie à une plus grande échelle. Cette leçon est en partie publiée... quelque part, mais je ne puis m'y rapporter.

133. — (5) *Jubal.*

Encore de Giotto, quoiqu'il se soit un peu moins complu à traiter ce sujet; mais il y a introduit un délicieux fragment de l'architecture Gothique de sa propre tour. Voyez le léger dessin de mosaïque qui couvre la surface de la moulure horizontale.

Remarquez aussi la liberté dont use le peintre dans l'exécution des moulures compliquées de la table — décidément rectangulaires et non pas carrées (voyez la fleur du centre) (*a*).

(6) *Tubal-Caïn.*

Encore de Giotto, et tout à fait exquis. Il est achevé avec autant de soin que le berger pour affirmer l'importance vitale de cet art pour l'humanité. La bêche et la houe, ses attributs héraldiques, sont suspendus sur la partie ouverte de la porte (2). Voyez avec quelle finesse d'exé-

(1) *Les photographies qui ne représentent pas la maçonnerie, tout autour de l'hexagone, sont sans valeur pour l'étude.*

(*a*) Remarquez l'attitude des mains — aussi correcte que si les doigts devaient déjà faire mouvoir des pistons. La main de Jabal, retenant un pli de la draperie, est aussi calme que celles-ci sont nerveuses.

(2) *Ces indications sont dues à M. Caird qui ajoute : « J'ai vu, l'autre jour, une forge semblable à celle-ci, à Pelago. L'enclume reposait sur une souche ;*

cution sont traités le bloc de bois, sous l'enclume, et le cercle de fer qui l'entoure.

Le visage de l'ouvrier en dit plus long sur la dignité du travail que le meilleur sermon qu'un penseur ait jamais prononcé sur ce sujet. Les Parlements libéraux et les Réformateurs égalitaires n'ont rien d'essentiel à y ajouter (*a*).

(7) *Noé.*

De nouveau d'Andrea Pisano, plus ou moins imité de Giotto (*b*).

134. — (8) *Astronomie.*

Nous sommes ici certainement en présence d'un nouvel auteur. Les cheveux, la barbe et la draperie sont mauvais ;

c'était le même foyer, les mêmes soufflets, les mêmes outils ; la porte était en deux parties ; la partie supérieure, semblable à un volet, était utilisée pour y exposer, comme preuve d'habileté, des objets terminés ; et j'y vis suspendus les mêmes objets, ayant la même forme que ceux du bas-relief — une bêche et une houe ».

(*a*) Tubal-Caïn ne joue plus ici le rôle de Jubal, comme dans la fresque de la Chapelle Espagnole (voir *Porte Étroite*, § 102). Les trois patriarches occupent la place que l'Écriture leur assigne (*Genèse* IV, 20-23).

La comparaison de Tubal-Caïn de Giotto avec celui du maître siennois révèle, entre les deux écoles, une orientation d'art profondément différente. Là où Florence représente le type de l'ouvrier forgeron de jadis, de demain, mais d'*aujourd'hui* aussi, Sienne rêve de l'ancêtre, du primitif velu, improvisant, dans l'ardeur du travail, sa première chanson. Là où l'artiste florentin multiplie les détails suggestifs et vivants (outils, accessoires, etc.), l'artiste siennois simplifie le plus possible les attributs de son personnage (cf. la manière de traiter l'enclume dans les deux œuvres). L'un anime la réalité par le rêve, en élevant l'individu d'un jour à la hauteur d'un type éternel, l'autre anime le rêve par la réalité, en rendant accessible à nos sens une conception idéale abstraite. L'Ecole florentine semble soumise davantage aux influences romaines, populaires, l'École siennoise aux influences aristocratiques, byzantines (voir *Porte d'Or*, § 32 et suiv.). La décadence, à Florence engendrera un réalisme brutal, à Sienne, un idéalisme maladif.

(*b*) Remarquez les détails d'exécution du tonneau : la manière dont il est calé sur son chantier et dont les cerceaux sont attachés. Comparez l'attitude de Noé à celle d'Adam dans (1) ; ici, la main gauche soutient la tête, renversée en arrière, et le vêtement déjeté du vigneron donne à cette figure un caractère débraillé qui contraste avec la pure nudité de l'Ancêtre.

le visage a de l'expression, mais il est à peine dégrossi ; les petites têtes, au-dessus, sont nécessairement un peu plus dégrossies, étant donné leurs faibles dimensions, mais elles n'en sont pas plus gracieuses pour cela. Les détails moins importants sont exécutés avec une grande précision mécanique, mais avec peu de sentiment; la tête de lion, avec des feuilles dans les oreilles, est tout à fait déplaisante (*a*). En comparant l'exécution du petit arc trilobé du bas avec celle des moulures de l'arc que Giotto place dans le cinquième bas-relief (Jubal), vous distinguerez pour toujours l'ouvrage vulgaire d'un maçon d'une belle œuvre Gothique. Les signes du zodiaque sont d'un relief dur et vulgaire, mais d'une fantaisie assez agréable. On distingue le Capricorne, le Verseau et les Poissons, sur la large bande du ciel ; le Taureau renversé, les Gémeaux et le Cancer, sur le petit globe.

Je pense que l'œuvre entière est due à la restauration du panneau original ou bien au travail d'un ouvrier subalterne, reproduisant la conception de Giotto (*b*). C'est certainement le cas pour le bas-relief suivant.

(9) *Construction.*

Tout bien considéré, je suis enfin disposé à croire que la grande figure représente le pouvoir civil, comme dans

(*a*) Au centre du motif qui décore la table.

(*b*) En comparant ce bas-relief à l'Astronomie de la Chapelle Espagnole, nous serions amenés aux mêmes conclusions que celles que nous fournit l'examen des deux Tubal-Caïn. C'est surtout l'artisan-astronome qu'il s'agit ici de montrer à l'œuvre, l'homme de science vivant dans le respect de Dieu ; tandis que, sur la fresque siennoise, le côté symbolique s'affirme par l'attitude du mage. La place occupée par l'Astronomie, parmi les métiers, et la précision exigée par la forme sculptée contribuent encore à accentuer ce contraste.

L'attitude et l'attribut — l'astrolabe — sont traditionnels (Cf. fontaine de Pérouse, chaires de Pise et de Sienne ; cathédrales françaises). Le globe se retrouve également à l'étage supérieur du Campanile.

la fresque de Lorenzetti à Sienne. Le caractère peu poussé des petites figures est une garantie d'originalité. C'est le poli de la masse du bas-relief précédent (8e), allié à la dureté du travail, qui me fait soupçonner une restauration.

(10) *Poterie.*

Très beau ; le sentiment du peintre et les belles moulures réapparaissent. Le toit *de tuiles* ressortant, dans l'ombre, au-dessus, protège la maison du premier Céramiste. Je crois que les femmes doivent porter des récipients d'osier ou de roseaux tressés (*a*). L'apprenti du potier leur explique les grands avantages que présente la nouvelle invention. Je ne puis faire aucune conjecture au sujet de l'attribution de cette œuvre (*b*).

(11) *Un homme à cheval.*

C'est, il me semble de nouveau, de l'Andrea Pisano. Comparez la manière dont la draperie flotte derrière les épaules dans (1) et (2). La tête est très belle, elle a presque le profil athénien. La perte de la jambe antérieure du cheval m'empêche de bien comprendre l'action. C'est aux écuyers à se prononcer (*c*).

(*a*) Nous avons rencontré un récipient du même genre sur le mur d'entrée de la Chapelle Espagnole (voir note § 119).

(*b*) Le maître est-il bien un potier ? Alors que tous les autres artisans de ces bas-reliefs sont représentés en pleine activité, en vêtements de travail, assis sur des escabeaux ou sur des trépieds, entourés de tous leurs instruments, ce « potier », vêtu de la cape du bourgeois, est assis sur une estrade et contemple passivement l'un des vases de l'étalage — sa main gauche tient *le gant* qu'il a ôté pour le saisir, de la droite. Le tour n'est même pas visible ; nous ne nous trouvons pas dans un atelier ; la tenture, derrière le fauteuil, en masque-t-elle l'entrée ?

L'action de l' « apprenti » m'inspire également certains doutes ; il montre du pouce — c'est le geste que l'on rencontre chez tous les artistes du XIVe siècle — les visiteuses. La première d'entre elles ressemble singulièrement à la femme assise au métier, dans (12) — ne serait-elle pas également d'A. Pisano ?

(*c*) Le cavalier galope « à poil », comme les Peaux-Rouges dont il a le maintien.

135. — (12) *Le Tissage.*

Encore d'Andrea, et ravissant. Le visage de la femme, penché sur le métier, se rapproche davantage d'un dessin de Léonard que d'une sculpture. L'action de lancer la grande navette, la structure du métier et les fils qui s'y trouvent disposés sont d'un merveilleux rendu, les surfaces rugueuses se distinguant nettement des surfaces unies. La figure de droite montre l'usage gracieux que l'on peut faire d'une étoffe tissée — comme vêtement de dessous et de dessus. Le tissu qui couvre la poitrine est si fin qu'on ne peut voir, sur la chair du cou, la ligne où il s'arrête.

Si vous cachez, avec la main, la maçonnerie sculptée du bas, la composition se divise en deux parties, dont l'une affecte la forme désagréable d'un rectangle. La maçonnerie rectangulaire, encore plus sévère, fait ressortir, par contraste, tout ce qui est courbe et arrondi dans le métier et unifie toute la composition ; tel est son rôle esthétique. Son rôle historique est de montrer que le tissage est un travail de reine et non de paysanne : c'est une architecture de palais.

(13) *Le Don de la Loi.*

Plus strictement, *du* Livre de la Loi divine : le seul auquel on *puisse*, en dernier ressort, obéir (1).

L'attribution de cette œuvre m'embarrasse beaucoup.

(1) *M. Caird m'a convaincu que c'était là la vraie signification de cette sculpture. J'avais cru y voir le don d'un livre, et je continuais comme suit :*

Tous les livres, dignes de ce nom, sont des Livres de la Loi et toute Écriture est une inspiration de Dieu. (Ce que nous appelons, la plupart du temps : livre, n'est que la publication sans cesse répétée l'écho répercuté d'un mensonge ; il ne nous est pas donné ; la boue volcanique le vomit, par l'inspiration du diable).

A la droite du Donateur du livre, des étudiants dans une cellule ; le geste de la main droite levée les retient :

Le visage de la figure centrale est très noble et la sculpture est belle, mais sans délicatesse. On dirait une œuvre originale du maître dont l'Astronomie pourrait être l'œuvre restaurée.

(14) *Dédale.*

De nouveau d'Andrea Pisano. La tête est superbe, inspirée de certains modèles Grecs ; les plumes des ailes sont tracées avec un soin extrême, mais sans précision dans la disposition et dans le sentiment. Je ne puis dire dans quelle mesure sa gaucherie est voulue, mais remarquez l'heureux mécanisme de l'ensemble et le solide tréteau, sous ses pieds (*a*).

136. — (15) *Navigation.*

Cette œuvre, d'une exécution grossière (peut-être inachevée), est tout à fait embarrassante. Son auteur ne savait pas ramer, car les liens entourant les avirons et servant de toletières sont mal placés. Ils l'eussent été bien, si les rameurs avaient ramé à l'anglaise, mais le remous de l'eau, à la proue du bateau, révèle sa marche en avant, dans la direction vers laquelle regardent les rameurs. Je ne puis déterminer l'action de la figure, à l'arrière ; elle devrait diriger, à l'aide d'une rame.

L'eau ne semble qu'ébauchée. Elle doit représenter, je suppose, la mer en surface et en profil, avec des récifs

« Silence, vous, — jusqu'à ce que vous sachiez » ; alors, peut-être, vous aussi.

A gauche, les hommes de ce monde, à genoux, reçoivent le présent.

Devise à recommander à M. Mudie ! [v. note (*a*), p. 136].

M. Caird dit : « Le livre est la loi écrite ; elle est donnée par la Justice aux inférieurs, pour qu'ils connaissent les lois qui règlent leurs relations avec leurs supérieurs — qui sont aussi sous la puissance de la loi. Le vassal est protégé par l'accessibilité de la loi formulée. Le supérieur est retenu par la main droite du pouvoir. »

(*a*) Il s'est sans doute brisé, depuis, par suite d'une détérioration.

boueux au fond; mais tout cela est sot et sans portée.

(16) *Hercule et Antée.*

La puissance de la Terre, à demi-cachée sous le sol; sa chevelure et ses mains devenant des racines, la force de sa vie passe, à travers la terre, dans le chêne. Avec Cercyon, mais nommé en premier lieu (Platon, *Lois*, livre VII, 796) (*a*), Antée est le maître des vaines disputes — φιλονεικίας ἀχρήστου. C'est, d'une manière plus générale, la puissance de l'égoïsme qui s'enfle jusqu'à l'insolence ou qui s'avilit jusqu'à la lâcheté — le seul moyen pour lui de retrouver sa force étant de retomber sur sa Terre. En un mot, c'est le maître de tous ceux qui ont écrit récemment au sujet des « intérêts de l'Angleterre ». C'est pourquoi Dante l'invoque pour qu'il le transporte, avec Virgile, dans le cercle inférieur de l'Enfer : « Hercule jadis sentit — cette étreinte terrible, etc. ». La figure d'Antée est très imposante, mais l'attribution de ce bas-relief m'embarrasse; il en est de même pour le suivant, dû à la même main. Je crois que la composition de l'un et de l'autre est de Giotto.

137. — (17) *Le Labour.*

L'épée, dans son aspect Chrétien (*b*). L'œuvre est magnifique : c'est l'expression la plus sublime du pouvoir de l'homme sur la terre et sur ses créatures les plus vigoureuses, dont je me souvienne, dans la sculpture primitive (et même dans la sculpture moderne — à ce point de vue). C'est surtout à la domestication du taureau que songe le sculpteur; quoiqu'elle soit grande, la charrue est de bois et le manche en est mince; mais c'est dans le

(*a*) Ed. Henri Etienne.

(*b*) C'est-à-dire pacifique et fécond.

fait d'y avoir attelé le travailleur trépignant et mugissant que consiste la victoire.

(18) *Le Char.*

Le cheval aussi est dressé à tirer. Le char d'Achille dans sa première — et sa dernière — simplicité. Le visage a probablement été noble — la figure l'est encore. Je pense, d'après la draperie flottante, que l'œuvre est d'Andrea.

(19) *L'agneau avec le symbole de la Résurrection.*

Au-dessus de la porte : « Je suis la porte ; si quelqu'un entre par moi, etc... » (*a*) Celle-ci est placée hardiment, comme vous le voyez, à droite de la tour, pour établir plus facilement l'escalier ; toute symétrie d'extérieur étant subordonnée, chez les grands architectes, aux commodités d'intérieur. Cette infraction, parfaitement justifiée, à la loi formelle engendre une beauté parfaite ; et lorsque, comme ici, l'Esprit du Ciel soutient l'artiste, l'inspiration de sa conception est rendue plus pure par les concessions qu'il fait à l'utilité.

Après ce bas-relief, se trouvent les Arts Chrétiens dont la connaissance implique nécessairement la croyance à l'immortalité. L'astronomie, sans l'esprit Chrétien, ne parvient qu'à : « Tu l'as créé un peu inférieur aux anges et Tu as mis toutes *choses* sous ses pieds (*b*) ». L'esprit Chrétien ajoute à cela : « Ne savez-vous pas que nous jugerons les anges (*c*) » (comme aussi les créatures inférieures nous jugeront !) (1).

(*a*) *Jean*, X, 9.

(*b*) *Psaumes*, VIII, 6-7.

(*c*) I *Cor.*, VI, 3.

(1) *Entendue dans son sens profond, cette vérité était la brillante fantaisie et l'humour dont M. Courthope a fait preuve dans son « Paradis des Oiseaux » ; ce poème, conçu par le génie ressuscité d'Aristophane, peut bien être lu au pied de la tour de Giotto, à côté de ce chien de berger gardant son troupeau.*

La série des bas-reliefs qui commence maintenant représente les arts qui ne *peuvent* être cultivés parfaitement que si l'on croit au Christ.

138. — (20) *Géométrie.*

Non pas : « Mathématiques ». *Elles* coexistent depuis longtemps avec l'Astronomie et avec l'Architecture ; mais la vraie Mesure de la Terre et de tout ce qu'elle supporte est actuellement donnée par la foi Chrétienne — qui inspira, la première, les grandes mesures de la Terre. C'est elle qui inspira, la première, votre prince Henri de Portugal, votre Colomb, votre capitaine Cook. (Avec le brillant génie artistique et la tendre piété qui caractérisent si bien le XIXe siècle, nous avons défendu la tombe de ce grand explorateur anglais, à l'aide d'un vieux canon, la gueule ouverte, braqué droit vers le Ciel. C'est bien le symbole moderne du seul appel au Ciel dont le XIXe siècle soit encore capable — « La voix du sang de ton Frère crie vers moi » (*a*) — que ce vieux canon usé, aujourd'hui silencieux, bouche bée, mais dont la voix résonne aux oreilles des anges.)

C'est elle qui inspire constamment tous ceux qui fixent, avec justice, les bornes d'un champ et qui s'y tiennent, connaissant leur droit. — Comme j'ai pu l'observer récemment, le diable intervient dans la Géométrie du Yorkshire : Lorsque les murs qui bordent les routes s'y dégradent, les propriétaires terriens (1) les reconstruisent gracieusement, en meilleurs matériaux,

(*a*) *Gen.*, IV, 10.

(1) *Je ne veux accuser spécialement aucune classe : il est probable que le paysan qui n'a qu'un champ convoite plus ardemment ce gain de 50 yards couverts d'herbe que le grand propriétaire, qui ne doit guère se soucier de prélever cette bouchée et cette gorgée sur le bord de la route, domaine du bohémien. Mais le voyageur ne peut s'empêcher de remarquer qu'au lieu de*



mais toujours à *l'extérieur* des tas de pierres laissés par les anciens (sur ce qui était la voie publique) ; ceux-ci — la mousse et le temps aidant — sont absorbés dans les inégalités croissantes des champs rocailleux qui y gagnent une couple de pieds, sur toute la longueur des murs exigeant ce mode de réparation.

Voici donc la première des sciences Chrétiennes : l'équitable division de la terre, et la loi générale de mesure, entre les deux pointes d'un compas tenu par une main sage. Son pupitre est décoré d'un cercle dans un carré, symbole de mensuration ; j'en fais usage pour mon premier exercice, dans les lois de Fiesole.

139. — (21) *Sculpture.*

C'est le premier bas-relief de la dernière série, décorant le mur nord du Campanile. Avant d'entrer dans l'examen détaillé, je dois préciser quelques points concernant l'ensemble.

Les deux premiers bas-reliefs, la Sculpture et la Peinture, sont les seuls dont la tradition attribue entièrement l'exécution à Giotto. On sait — et on peut le reconnaître à sa richesse — que le cinquième, le Chant, est de Luca della Robbia. Les quatre autres sont de l'école de Luca. Ces cinq œuvres sont donc bien postérieures à toutes les autres que nous avons examinées ; elles sont d'un style complètement différent et le sévère arc gothique est remplacé, au-dessous d'elles, par une ornementation à fleurs renaissance. Il se pose par conséquent ici une question très

marcher sur une large route, entre des murs gris et bas — avec toute la campagne visible, au delà, et la faculté de les franchir, pour mieux voir, pour cueillir une plante ou pour détacher un éclat d'un rocher gris — il se trouve enfermé sur une route étroite, entre deux hautes digues de pierre qu'il ne peut escalader et qui lui barrent l'horizon (je ne me gênais pas pour les démolir chaque fois qu'une issue m'était nécessaire).

importante : Giotto est-il mort en laissant la série incomplète, après en avoir choisi seulement les derniers sujets, et ces deux bas-reliefs — la Sculpture et la Peinture — doivent-ils compter parmi ses dernières œuvres ? Ou bien la série était-elle complète, et ces derniers bas-reliefs ont-ils été substitués — sous l'influence de Luca — aux œuvres primitives, de manière à donner, à l'ensemble, une conclusion plus brillante, et à rendre leur succession plus expressive de ce qu'était l'art Florentin, à l'apogée de sa puissance?

140. Il faut que je le répète encore une fois — et en insistant davantage au sujet de la Sculpture qu'au sujet de la Peinture — je ne prétends pas le moins du monde appliquer ma critique aux questions d'attribution, mais seulement aux questions de pure appréciation. Mes lecteurs peuvent se fier à moi, lorsque je leur dis qu'une œuvre est bien ou mal exécutée mais — par qui ? C'est là une question tout à fait distincte, pour la solution sérieuse de laquelle il faut, dans cette école où il y a tant de collaborations de maître à élève, consacrer une grande attention à d'infimes particularités qui ne rentrent pas dans le cadre de mon enseignement.

Tout ce que je puis donc vous dire, concernant ce dernier groupe de bas-reliefs, c'est que le cinquième est une œuvre magnifique, où l'on doit reconnaître, d'après mon absolue conviction, la main de Luca della Robbia; que le dernier bas-relief, Harmonia, est également une belle sculpture, et que les deux premiers, attribués à Giotto, sont beaux d'une autre manière ; tandis que les trois autres sont les plus faibles de la série, quoiqu'ils soient exécutés avec la dextérité d'un art beaucoup plus perfectionné.

Mais les deux bas-reliefs attribués à Giotto m'embarrassent surtout ; ils sont en effet plus grossiers que ceux dans lesquels il me semble si nettement reconnaître sa main, sur le côté ouest, et ils sont d'un travail légèrement différent ; toutefois, le jet des draperies et la manière d'introduire certains détails les en rapprochent singulièrement. Les différences peuvent être attribuées, en partie, au caractère hâtif du travail ou à l'âge avancé de l'artiste, en partie, au fait qu'il sentait moins bien l'importance de ces figures, purement symboliques, que celle des Pères des Arts. Le cas n'en est pas moins très embarrassant, l'extrême ressemblance dans d'autres caractères venant encore le compliquer.

141. Il vous est impossible de comparer ces sujets sur la tour même ; mais prenez les photographies (6) et (21) de ma série, et placez-les l'une à côté de l'autre.

Je n'ai pas besoin d'insister sur les traits de ressemblance, dont on s'aperçoit immédiatement ; mais la *différence* dans la manière de traiter les têtes est incompréhensible. Celle de Tubalcaïn est délicieusement achevée et révèle le métier d'un peintre : l'allure de chaque boucle de cheveux est étudiée comme dans le plus beau dessin. Celle de la « Sculpture » est dégagée du bloc suivant les procédés ordinaires d'un métier hâtif ; elle n'est pas du tout achevée, et le sculpteur ne se gêne pas pour employer ouvertement les trous de vrille pour donner une rudesse pittoresque à la barbe.

142. Placez ensuite les figures (22) et (5) dos à dos. Vous remarquerez de nouveau qu'elles se rapprochent par leur expression sérieuse, par la courbe ininterrompue de leurs dos, par la rupture du cadre octogonal, par la pointe des

angles (*a*), et même, ici également, par la conception générale des têtes. Pourtant, les cheveux du Peintre sont encore sculptés plus grossièrement, à l'aide d'entailles et de trous, et le Gothique du cadre du tableau est d'une exécution moins précise et d'un style postérieur. Remarquez, toutefois, — et ceci pourrait peut-être nous fournir quelque suggestion pour éclaircir cette question — qu'un cadre de tableau *pouvait être* d'une facture moins précise et d'un style plus moderne que l'arc trilobé placé sous les pieds de l'inventeur du son musical produit par le souffle humain. Si vous comparez enfin l'inclinaison du siège de l'artisan, plus vive dans (22) que dans (6), et la manière dont le bois est traité, dans la table basse sur laquelle reposent les pots de couleur du peintre et dans son trépied, d'une part, et dans le bloc sur lequel repose l'enclume de Tubalcaïn, d'autre part, et la manière dont les lignes de la forge et celles du triptyque sont utilisées, dans chacune des deux compositions pour faire ressortir la courbe du crâne, je crois que vous n'hésiterez guère à adopter ma façon de voir :

Les trois bas-reliefs, représentant les Pères des Arts, ont été sculptés par Giotto, avec grand soin, sur les pierres les plus précieuses de sa tour. Étant sculpteur et peintre, il exécuta aussi les deux autres bas-reliefs, mais avec la résolution bien consciente et bien nette qu'ils *devaient représenter* simplement les symboles des deux métiers qu'il pratiquait et qu'ils étaient tout à fait inférieurs aux autres sujets représentant les patriarches. Il fit donc la Sculpture pittoresque et hardie, comme vous la voyez, et fit montre, dans son exécution, de tous les arti-

(*a*) La moulure *hexagonale* est, en effet, entamée par le crucifix et par le triptyque dans (22), et par la draperie dans (6).

fices de procédé du sculpteur, donnant, comme modèle de figure, un sujet Grec, Bacchus. Il mit plus de soin à faire la Peinture qu'il considérait comme un art supérieur, mais il la subordonna toujours aux premiers sujets : il y donna cependant, pour l'édification de toutes les générations de peintres à venir, ce seul enseignement, qui renferme tous les autres — comme la ligne nette de son cercle contenait toutes les autres (*a*) — : « Votre âme et votre corps doivent être tout entiers dans chaque trait ».

143. Je ne puis résister au besoin d'exprimer, un instant, la joie que j'éprouve en remarquant que le peintre tient son pinceau comme j'ai l'habitude de le faire ; aucun maître d'écriture et aucun effort (à un certain moment, très laborieux, poursuivi pendant plusieurs mois) n'ont pu me guérir de cette habitude de tenir ainsi la plume et le pinceau, entre l'index et le médium, le quatrième et le cinquième doigt reposant sur mon papier.

144. En arrangeant ces notes pour les livrer à l'impression, je découvre, dans les deux derniers bas-reliefs, des détails de fini qui m'avaient échappé. Je prie les maîtres du Grand Art et des généralisations sublimes de prendre une bonne loupe pour regarder, dans la Sculpture, la manière dont Giotto a traité le compas, le biseau des ciseaux et le *trou de la serrure* du coffre à outils.

Quant au reste, rien n'est plus vraisemblable que, dans la foule confuse et constamment faussée des traditions de Florence, le souvenir du travail que Giotto consacra à ces deux symboles de ses arts, se soit conservé, alors qu'on a oublié, ou complètement ignoré, la part

(*a*) Allusion à la légende suivant laquelle Giotto aurait, comme preuve de son habileté, tracé d'un seul trait, devant l'envoyé du pape, une circonférence parfaite.

qu'il prit, avec Andrea Pisano, aux premiers bas-reliefs.

145. Je reprends maintenant la série des sujets au point où nous l'avons laissée, pour suivre jusqu'au bout leur enchaînement philosophique.

A la Géométrie qui donne à chacun la possession de sa maison et de sa terre, succèdent (21) la Sculpture et (22) la Peinture, ornements des habitations stables. Suivent ensuite les grands arts de l'éducation donnée dans une famille Chrétienne. D'abord,

(23) *La Grammaire*, ou plus proprement la Littérature dans son ensemble. Nous avons examiné, dans la série de la Chapelle Espagnole, l'importance qu'on lui accordait jadis. Ensuite,

(24) *L'Arithmétique*. — Au centre, ici comme dans la Chapelle Espagnole, pour les mêmes raisons (*a*). Elle affirme, ici plus catégoriquement, que deux — à la main droite — et deux — à la main gauche — font Quatre. Tenez ainsi vos comptes, vous qui possédez des livres de double entrée, et vous serez sauvé, dans ce monde et dans l'autre, dans votre charge d'intendant (*b*). Mais vous ne le serez en aucune manière, si vous admettez jamais la Loi de l'Arithmétique des usuriers qui dit que deux et deux font Cinq.

Vous voyez, par la riche bordure de sa robe, que celui qui affirme ce premier principe économique est un homme bien posé dans le monde (*c*).

(25) *Chant* (*d*).

(*a*) Au troisième rang ici; au dernier, dans la chapelle. D'après une autre interprétation, ce serait la Logique et la Dialectique (v. note (*b*), p. 194).

(*b*) L'une des idées les plus chères à Ruskin était que les riches devaient se considérer comme les intendants de Dieu.

(*c*) Cf. *Porte Étroite*, § 108.

(*d*) Les éditions Allen (1901 et 1905) intervertissent, à tort, l'ordre des

C'est la puissance élémentaire exercée par la musique sur la vie animale. Orphée qui incarne cette puissance est l'inventeur de la musique, en tant que loi du sentiment, comme Dédale en est l'inventeur, en tant que loi de construction. C'est pourquoi la « vie Orphique » est une vie d'idéale miséricorde (régime végétarien) — Platon : *Lois*, livre VI, 782 — ; Orphée est nommé le premier après Dédale, et lui fait pendant comme le premier des harmonistes. (Livre III, 677 [Ed. Etienne].)

Remarquez les deux oiseaux qui chantent et battent des ailes, dans l'arbre, au-dessus de lui ; puis les cinq animaux mystiques — le plus près de ses pieds, l'indomptable sanglier ; ensuite, le lion et l'ours, le tigre et la licorne ; près de sa tête, le dragon furieux ; les flammes sortant de sa gueule se mêlent au souffle d'Orphée, tandis qu'il chante. L'aigle qui écoute a, hélas, perdu son bec, et on ne peut le reconnaître qu'à son fier maintien ; le canard, près de l'épaule du chantre, sommeillant agréablement après un repas bourbeux, est vraiment conquis. Derrière, la huppe, ou un autre oiseau portant une crête ; je ne puis identifier, avec certitude, les trois derniers. Le feuillage est sculpté comme Luca seul pouvait le faire, et l'œuvre est d'une forme et d'une compréhension parfaite.

(26) *Logique* (*a*).

L'art de démontrer. C'est l'image la plus vulgaire de la série ; elle dit beaucoup trop bien la manière dont

sujets (25) et (26). Nous avons cru pouvoir le rétablir, en nous basant sur la fin du § 127. — Voir note (*b*), p. 194.

(*a*) D'après une autre interprétation, l'Arithmétique et la Géométrie (v. note (*b*), p. 194).

les arguments sont maniés par ceux qui ne peuvent pas tenir en bride la faculté qu'elle incarne.

(27) *Harmonie (a)*.

C'est la musique du Chant, dans toute sa puissance ; elle témoigne d'une éducation parfaite dans tous les arts des Muses et de la vie civilisée. Le mystère de son accord symbolise l'état de perfection d'une nation, et un jour, sans doute, du monde entier. Telle est la prophétie de la dernière pierre angulaire de la Tour du Berger.

(*a*) Encore Tubalcaïn ; mais il est seul ici. Luca avait perdu cette parfaite entente du symbole que possédaient les Primitifs ; pour lui, les Sciences *sont* les Maîtres.

FIN

INDEX

DES ŒUVRES MENTIONNÉES

DANS LES « MATINS A FLORENCE[1] »

---

[1] Nous donnons seulement ici la liste des principales œuvres étudiées. Pour plus de clarté, nous avons classé celles-ci suivant la situation qu'elles occupent dans Florence. Les chiffres entre parenthèses indiquent le numéro correspondant du catalogue de la maison Alinari (Via Nazionale) et permettent au lecteur de compléter, s'il le désire, la série de nos illustrations. Les personnes qui voudraient des indications plus complètes devront se reporter à l'édition anglaise de M. Allen.

TABLE DES PLANCHES

TABLE DES MATIÈRES

ÉVREUX, IMPRIMERIE CH. HÉRISSEY ET FILS